contextos

Revista de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. UBA.

4

pequeña dimensión

Distribución

Esta revista se distribuye a docentes y graduados de la FADU, a facultades de arquitectura, universidades nacionales y extranjeras, organismos públicos, consejos profesionales, asociaciones y, entidades afines a nuestra profesión, asesores y, en general a quienes periódicamente nos envían sus publicaciones. Tirada 4000 ejemplares.

Precio del ejemplar: $ 9,00



contextos

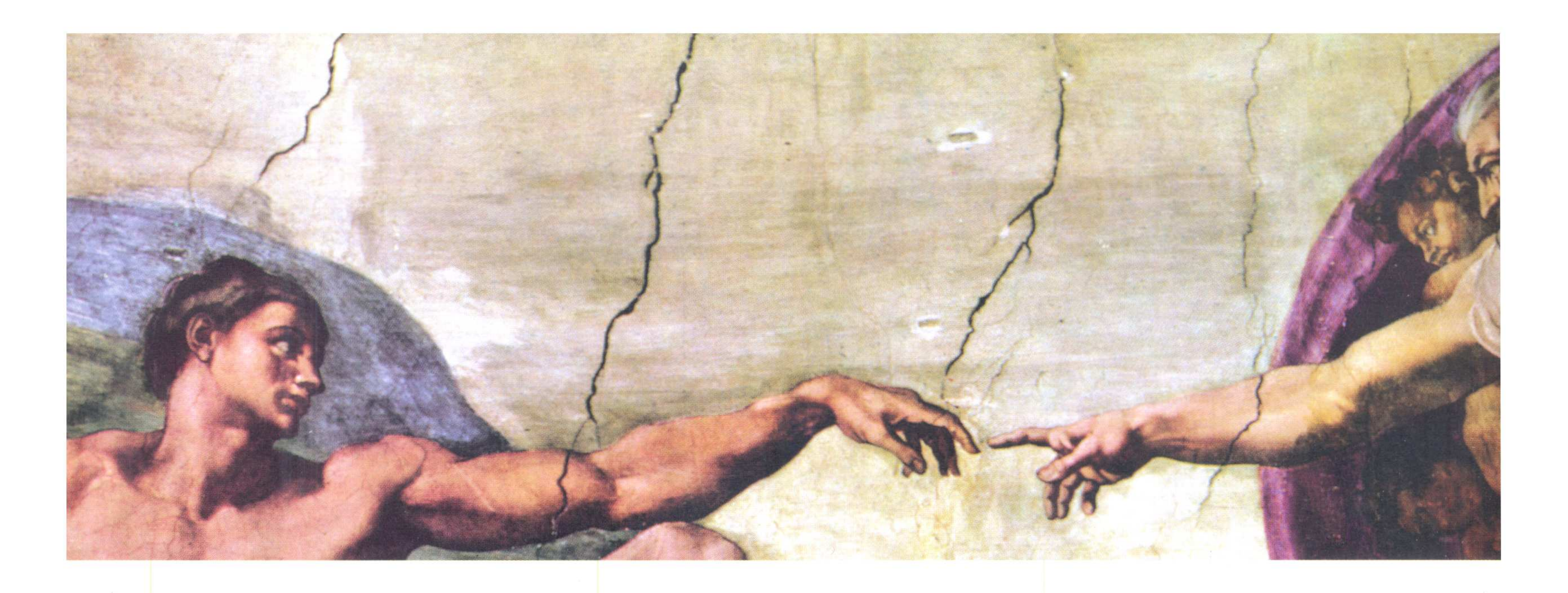
Revista de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Otoño 2001 / Número 4



Pabellón III / 4° Piso / Ciudad Universitaria / Buenos Aires
E-mail: contextos@fadu.uba.ar www.fadu.uba.ar





Director
Arq. Berardo Dujovne

Asesor Editorial
Arq. Carlos A. Méndez Mosquera
Consejo Editorial
Arq. Ricardo Blanco, Arq. Víctor Bossero,
Arq. Marcelo De Cusatis, Arq. Jorge Iribarne,
Arq. Enrique Longinotti
Coordinación Editorial
Arq. Aída Daitch
Coordinadora Adjunta
Arq. Viviana Miglioli
Comité de Redacción
Lic. Fabiana Barreda, Arq. Gustavo Nielsen
Coordinación Auspicios
Arq. Victoria Migliori
Secretaria
Arq. Cecilia Cei

Edición
Hernán Bisman, Arq. Claudio Robles
Diseño Gráfico
DG Pablo Kusnetzoff,
DG Marcelo Leybovich, DG Paula Rodríguez
Armado
Estudio Bisman&Robles
Corrector
Gonzalo Blanco
Fotografías
Alejandro Leveratto
Diseño de Edición Especial
Cátedra Pujol
Películas, fotocromos e Impresión
Latingráfica S.A.
Rocamora 4161,Ciudad de Buenos Aires

opinión

Cada uno es parte de un todo.
Ofrecemos un tejido complejo, construido sobre las diferentes visiones de lo pequeño, enriquecido por las propias particularidades. El cortometraje, el bretel o la baranda: en pequeños formatos se construyen inmensas posibilidades de reflexión.

ISSN 0329-241X

oír imágenes, ver palabras

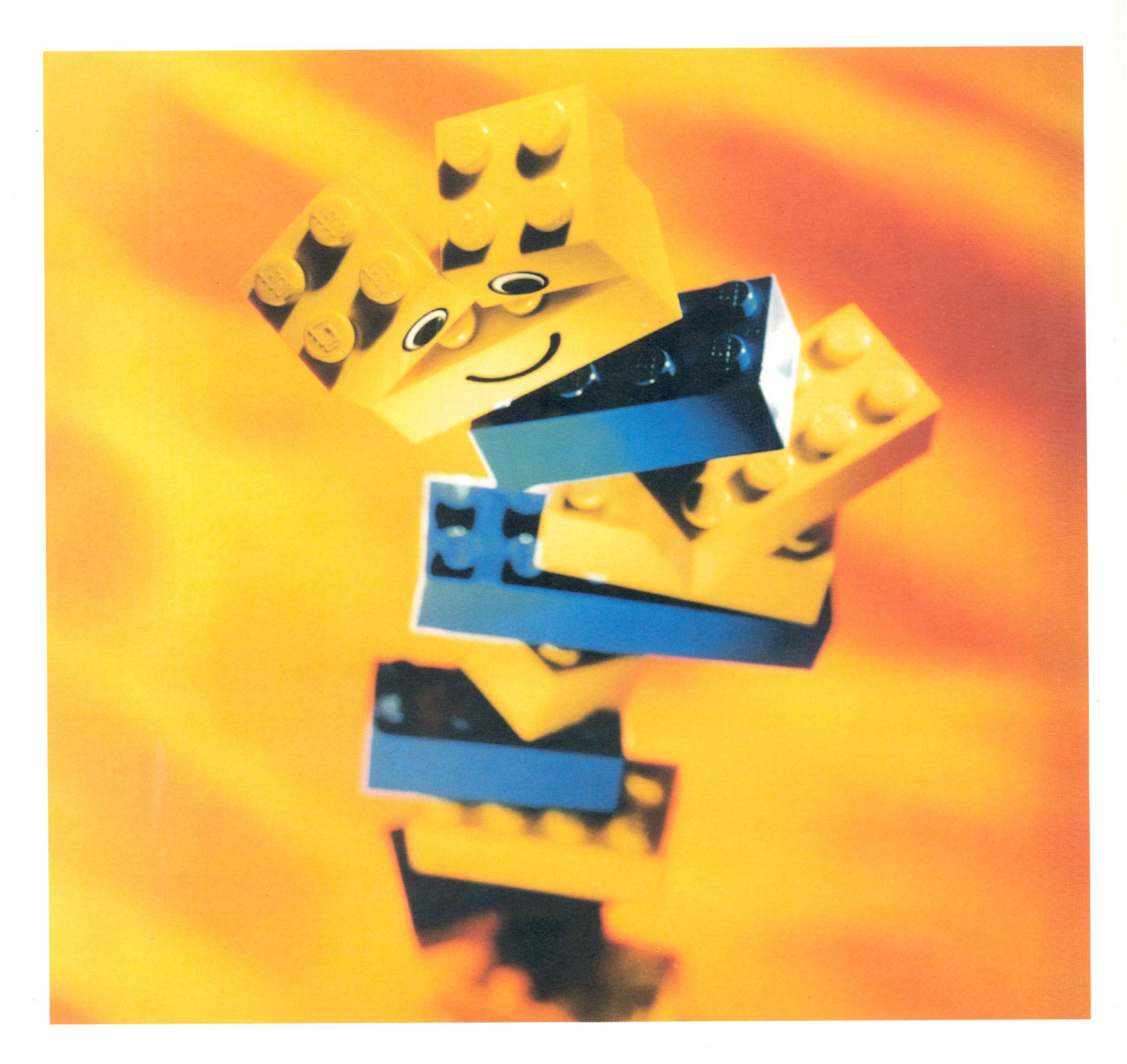
Interiores

Reflejos, transparencias, luces y sombras, objetos. Envolventes cotidianas de una vida. Las palabras de Jorge Accame, Adriana Fernández, Alicia Steimberg, Angélica Gorodischer, Sergio Bizzio y Marcelo Birmajer, a través de la mirada de Fabiana Barreda.

edición especial

Lo pequeño como huella

En cada número, este espacio representa la visión de una cátedra de diseño gráfico frente a la temática considerada.





Arq Berardo Dujovne [*]

La economía globalizada genera el fenómeno de la ciudad global, que se manifiesta como una red de nodos urbanos. Las metrópolis que concentran los servicios, el transporte y las comunicaciones se integran a ella. La ciudad desintegrada, la ciudad dual, la ciudad baja y la ciudad alta caracterizan al sistema. En estas urbes conviven dos ciudades: una moderna, que puede integrarse a la globalización, donde residen las casas matrices de las empresas y concentra los mejores servicios (educativos, sanitarios, recreativos y culturales), y otra olvidada, paralizada, postergada.

A la sociedad global le corresponde el espacio global. El espacio construido por el aire acondicionado, el *courtain wall* y la publicidad. Un espacio de brillos y reflejos. Un espacio igual en Nueva York, Roma o Buenos Aires. Un espacio repetido, muchas veces, sin reflexión.

Es el espacio de las cadenas de supermercados, de las grandes marcas, de las instituciones bancarias y de las grandes tiendas. Es el diseño desde las casas matrices. En él los roles están predeterminados. Sus premisas fundamentales son la circulación de la información, la velocidad, la flexibilidad y el consumo. La arquitectura es soporte de los mensajes, despojada de cualquier carácter permanente, siempre preparada para servir de escenario a la transitoriedad. Se reproducen patrones y situaciones donde los ciudadanos pierden el sentido de pertenencia. El consumo y la uniformidad son los objetivos de estas obras contemporáneas que con los mismos materiales y las mismas tipologías dan respuesta a distintas ciudades y sociedades. El espacio global busca garantizar pautas de comportamiento, busca ordenar, nos propone la ilusión de conocer las reglas. Londres o Quito cuentan con espacios únicos y perfectos, donde no hay incertidumbres.

La pequeña escala es la escala local, la que nos permite pensar desde aquí los problemas de la producción y del diseño. Es la escala de la cultura y de la política, en ella se nos presenta la oportunidad de definir una posición distinta de la dominante. Tal vez, la reivindicación de lo propio nos permita insertarnos en el mundo con otras posibilidades. Pensarnos desde lo local, desde nuestras particularidades, desde nuestra cultura. Es una oportunidad y una obligación.

La arquitectura y el diseño son productos de una determinada sociedad en un momento de su historia. Volver a mirarnos significaría ser originales (en el sentido de inicio), volver a presentarnos como únicos revalorizando nuestras particularidades frente a la uniformidad. Dejar de imitar, dejar de repetir irreflexivamente para volver a construir ciudades únicas e irrepetibles. Abandonar la masificación de los no lugares para construir espacios acordes con la propia cultura. Lugares con significado que propongan una atmósfera concreta, que inviten a quedarse, a permanecer. Crear lugares con identidad y con carácter definido, donde volvamos a sentirnos individuos.

La escala local es la escala de lo propio, de lo nuestro, de lo deseable, de lo posible, de lo público; la escala de la sorpresa y de la imaginación, de la reflexión y de la incertidumbre. Es lo íntimo y lo doméstico. Es la escala barrial, la de las ideas, la del recuerdo, la de los afectos. Es el ámbito de las relaciones cara a cara. Es la escala de la vida.

El cuarto número de CONTEXTOS nos plantea el tema de la escala, desde la ciudad a los objetos, la complejidad es independiente del tamaño. La escala también es una forma de pararse frente a la realidad. Las construcciones mínimas permiten innovaciones y experimentaciones difíciles de concretar en otras medidas. La gran escala no es un valor en sí mismo. ct

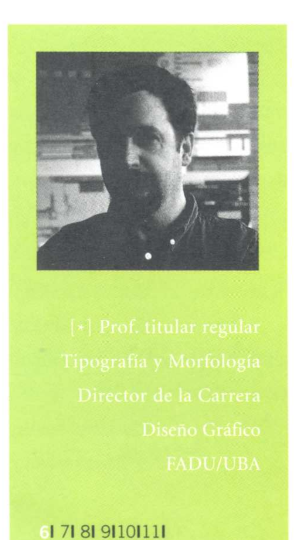
[*] Decano de la FADU/UBA.

Creado por un humilde carpintero Danés para entretener a sus hijos durante la depresión económica que sufriera ese país, el Lego® se ha convertido en el atomo lúdico, es decir, el mínimo común denominador del jugador. El ADN del universo lúdico infantil.

Tres entradas a la pequeña dimensión

Arq. Enrique Longinotti [*]

NO IGNORAMOS QUE EN TODA ETIMOLOGÍA ACECHA EL FRAUDE. SABEMOS TAMBIÉN QUE LA PEREZA INTELECTUAL ES LA PROTAGONISTA DE LA PASIÓN POR LOS SINÓNIMOS, ESAS PRESUNTAS VARIACIONES INFINITESIMALES DE UN SIGNIFICADO TAN PRECISO COMO INASIBLE. VAMOS A ESBOZAR, ENTONCES, UN ITINERARIO QUE DÉ CUENTA DE ALGUNAS Y DISTINTAS IDEAS SOBRE LO PEQUEÑO Y SU RELACIÓN CON EL DISEÑO.



[*] Prof. titular regular
Tipografía y Morfología
Director de la Carrera
Diseño Gráfico
FADU/UBA

Primera puerta: miniatura; circa 1705 d.C. La historia de las miniaturas debe ser tan antigua como la de la mímesis y constituye, quizás, su primer capítulo. Miles de hallazgos confirman el afecto del hombre por la reproducción a escala reducida de su realidad circundante, natural o artificial: animales, barcas, templos, herramientas, ciudades. En el caso del vocablo *miniatura*, confirmamos el aserto sobre lo etimológico, sobre todo en su versión intuitiva: el origen no es *mínimo*, sino *minio*, sustancia rojiza con la que se pintaban las imágenes de los códices. Una miniatura, una imagen delineada con minio, era casi siempre -eso sí- pequeña. En 1705 aparece por primera vez esta palabra en castellano y no sabemos si con ella lo hizo también el malentendido fonético. La miniatura (en sentido impropio y aceptado) entraña la idea de la réplica. Se trata de una imitación que transporta un conjunto de rasgos del objeto a un sistema dimensional más breve. Es evidente que tal operación conlleva un sinnúmero de sobreentendidos, que dependerá de un hipotético credo jíbaro. ¿Cuáles son los rasgos relevantes a replicar? ¿Cuántos atributos de esos rasgos pueden persistir inalterados? En el caso de la miniatura artesanal, la habilidad del operario es uno de los límites para la transcripción de esos rasgos. El otro es la visibilidad de la operación, su rango perceptivo. Otro

más es el que describe el umbral cultural del espectador: cuán exigente es su apreciación, su sensibilidad hacia el detalle. La producción mecanizada de miniaturas, es decir, su reproductibilidad, confirma definitivamente que todo el tema depende del credo perceptivo y cultural del productor y el destinatario.

Como una maldición genética, en toda miniatura respira el *síndrome bonsai*, la sensación (a veces la certeza) de que algo no está "en escala". ¿A quién culpar del desajuste? ¿Al fabricante incapaz de la mímesis perfecta o a la miniatura misma, a su condición de monstruo o de capricho? Desprovista de sus funciones religiosas (ex votos e iglesias votivas) o políticas (bélicos ancestros del TEG, miniteatros de operaciones), hallada culpable de puerilidad, la miniatura ha sido condenada, en general, al mundo de los juguetes, sean los de la casta de los viriles (soldaditos y descendientes mejorados de los Matchbox, incluyendo castillos y rampas de carrera) o aquella de los femeninos y sentimentales, la ciudad de las Barbies, metrópolis del universo kitsch. Este menosprecio, sin embargo, no ha disminuido su poder de fascinación. La miniatura pervive, paradójicamente, como un instrumento esencial en el mundo del diseño, mundo al que nadie, menos aún el propio diseñador, podría declarar inocente de esos cargos. La maqueta, recurso tradicional desde la antigüedad (quizás la primera de las representaciones proyectuales), y su versión inmaterial a través de los instrumentos CAD, reactualiza permanentemente su condición útil y eficaz, que no excluye sino que permite -y autoriza- la irrefrenable sensación, tan antigua como la cultura humana, de ser dios por un rato jugando con la miniatura del mundo.

Segunda puerta: diminuto; circa 1611 d.C.

He aquí una palabra bella, y cuya etimología nos indica un leve -qué más, tratándose de lo pequeño- cambio de sentido. Lo diminuto es lo menguante, aquello que disminuye, un proceso dinámico más que una condición estable. Jonathan Swift y Lewis Carroll, dos especialistas en la materia, propusieron sendos métodos para ingresar a la dimensión de lo *muy chico*: el viaje físico en un caso, en el que la lejana geografía de Lilliput es de hecho una miniatura; y un viaje, que podríamos llamar químico (¡quién lo hubiera pensado de Alice, la dulce niña victoriana!) en el que la protagonista cambia de dimensión por consumir alegremente una sustancia no identificada, adaptándose a un mundo de otra escala.

Se trata siempre de un cambio, de un movimiento que tiene como meta un extremo: lo minúsculo. La literatura de lo diminuto ha soñado siempre con un sistema de mundos concéntricos, y con el posible viaje a esos mundos. El *empequeñecimiento*, término más extenso que todo lo que significa, es la señal de ese viaje, su condición de posibilidad.

La historia de lo diminuto, o de las imágenes de lo diminuto, muestra, sin embargo, un progreso y registra un desplazamiento de la literatura a la ciencia, si es que creemos que hay diferencias esenciales entre ambos discursos. Es el que va, precisamente, de Swift y Carroll a Pasteur, quien fuera blanco fácil de las risas académicas cuando sugirió la existencia de microorganismos "invisibles" como productores de enfermedades. Munido de lentes y cristales, el hombre óptico exploró sin cesar la infravisualidad, para descubrir, entre el asombro y el alivio, que la realidad más última es producto de un conjunto de decisiones exactas. Luego le seguirían otras comprobaciones que exceden lo visible para entrar en lo pensable. A partir del descubrimiento (o de su aceptación, si tomamos en cuenta hipótesis tan antiguas como las de Demócrito) de las micro- organizaciones de la vida y la materia, el mundo de lo diminuto es otro, un universo con reglas propias, un sistema cada vez más pequeño, hecho de estructuras, de cristales, de cadenas químicas, de atracciones atómicas, de modos de energía.

Lo minúsculo es la explicación final de todo lo perceptible a ojo desnudo. Debajo de este mundo no hay otro mundo igual pero menor, sino otro modo de existencia que da cuenta de lo que vemos, ni más simple ni menos variado que el cotidiano.

Saber que ese mundo es preciso e inexorable en sus leyes, nos pone frente a lo paradójico de nuestras ideas sobre lo ordenado y lo caótico de la *medianía*, que es nuestra dimensión habitual. La percepción humana cotidiana aparece como un promedio de *sensaciones inevitables* frente a una realidad infrascópica, que se nos escapa pero que nos rige. En el mundo del diseño, sin embargo, la expresión *diminuto* tiene, muchas veces, acepciones que transitan cómodamente lo peyorativo y el malentendido: un baño diminuto, una imagen diminuta, un asa diminuta solo hacen pensar en un error dimensional, como si alguien (el diseñador, obviamente) hubiera equivocado la proporción justa.

Se trata, pues, de otra cosa, ya que pensar en términos diminutos conecta más con la materia que con la forma, entendida esta como aspecto exterior; es originar el pensamiento del diseño en el centro mismo de las apariencias. En todo caso, es rara todavía, en el imaginario heroico de los diseñadores, la preocupación por la lógica causal del aspecto; pero, por otra parte, es innegable el avance en la creación de nuevos materiales, es decir, el diseño de nuevas estructuras de materia aptas para determinados fines. Este microdiseño se transformará, entonces, en una tarea que cumpliría, por primera vez, con buena parte del credo moderno acerca de la honestidad definitiva del proyecto, de su acción interior y verdadera.

Desvío necesario: imago & littera

El hombre que mira es ese animal estéreo y progresivo, ejerciendo el control, buscando el dominio. La mirada es tan biológica como histórica, y es poco probable que sepamos alguna vez lo que vio y lo que miraba el Cro-Magnon o el buen burgués del siglo XIX.

Sabemos, sin embargo, que lo visual es siempre ilusorio. A diferencia de los objetos netamente materiales, los objetos visuales *nacen para parecer*. Esa es su meta, la de ser percibidos; este es el destino de las imágenes, la de ser nuestros eternos juguetes ópticos.

La visión es uno de los procesos más complejos que pueda imaginarse, una refinada e inextricable red de impulsos, receptores, codificaciones, decodificaciones, interpretaciones, promedios, hábitos. Milenios antes que el Homo Gestalticus hiciera su aparición, los fabricantes de imágenes jugaban el juego de lo visible y lo invisible, metían el gato/micro por la liebre/macro, y asombraban a sus espectadores con trucos ancestrales: una sucesión de partículas de carbón sobre una superficie se convertía mágicamente en una línea, una serie profusa de puntos parecía un plano; y el mejor de los efectos especiales: ciertas sustancias provocaban alucinaciones inevitables, que llevaban el nombre de rojo, verde o azul.

La historia de los productos visuales discurre desde hace siglos entre la idea de continuidad y la de discreción. El trazo continuo de un pincel y la tesela de un mosaico pueden ser los dos emblemas de esta dialéctica en la producción de imágenes. Sin embargo, en ambos casos, la realidad física desmiente toda continuidad.

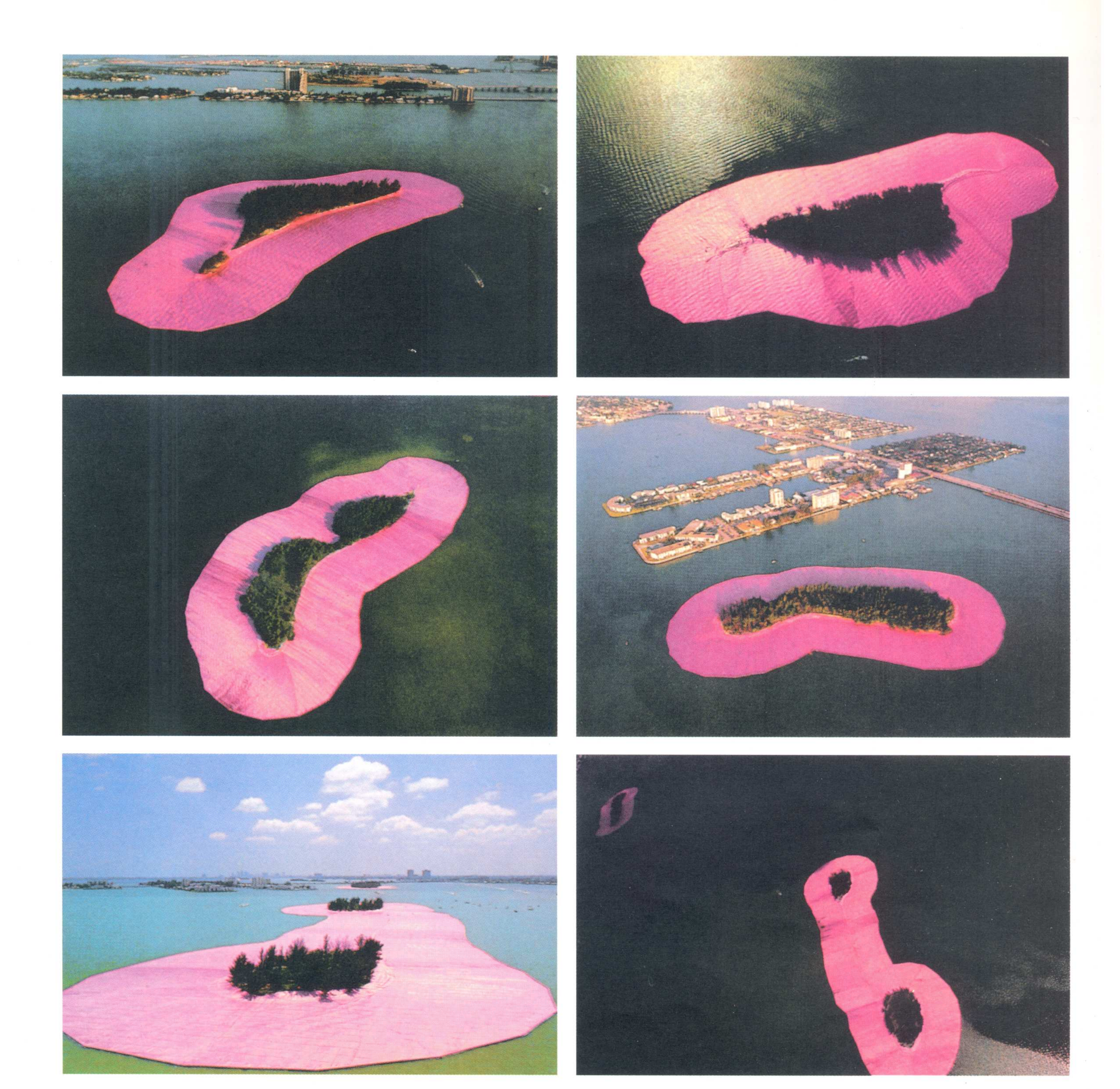
Los fabricantes de imágenes saben que vemos solo aquello que podemos ver, aquello que nos permitimos ver. La resolución de un contorno, la posibilidad de crear una continuidad dependerá siempre del poder de lo minúsculo y la complicidad de la percepción, con su incapacidad de tolerar ciertas ausencias, con su redondeo constante y su ansiedad por la forma.

En algún momento del siglo XV alguien (su nombre verdadero escapa seguramente a las certezas de los manuales) inventó la tipografía, quizás el primer capítulo de la mecanización definitiva de los objetos artificiales. La página escrita se transformó en una geografía habitada por seres de rara perfección, las letras, mínimos universos sígnicos, partículas de diseño.

Nació una de las sustancias visuales más extensas y poderosas, el texto impreso y, confirmando la ley, estas primeras criaturas del diseño gráfico juegan la ilusión de lo continuo con la sutil cooperación de lo pequeño.

En algún momento tambié, del siglo XV, alguien soñó la fotografía, solo que este sueño duró cuatrocientos años hasta despertar del todo en las mágicas placas de Monsieur Daguerre, en las que las partículas crearon la ilusión a escala química.


tum nostrum
Recordatus est quoniam pulvis
sumus: homo sicut fenum dies eius
tanquam flos agri sic efflorebit.
Quoniam spiritus pertransibit in
illo et non subsistet: et non cognoscet
amplius locum suum
Misericordia autem domini ab eter
no: et usque in eternum super timen
tes eum
Et iusticia illius in filios filiorū:
hiis qui servant testamentum eius.



Sin embargo, en el mundo de lo impreso, la reproducción de las imágenes y del color solo pudo ser resuelta cuando, desde lo ínfimo, las tramas y su abecé de cuatro colores pudieron hacernos ver un universo cromático infinito. Y hace muy poco (en términos históricos) los pixeles, brevísimas esencias electrónicas, inauguraron las nuevas estrategias de la ilusión binaria. Lo visible como estadio momentáneo de una información inmaterial en tránsito.

En tiempos de genoma y nanotecnología, en los que se piensa la producción industrial en, términos moleculares, se hace evidente que la explicación -la manipulación- definitiva del mundo dependerá de nuestra inmensa -paradójicamente- capacidad de empequeñecernos. Los viajes hacia y desde lo diminuto distan mucho de haber concluido. Para el diseño, recién han comenzado.

Tercera puerta: mínimo; circa 1584 d.C.

Una entrada más en este diccionario fragmentario, y quizás la más interesante: la pequeña dimensión puede ser entendida también como una economía de actos o decisiones. Una operación breve, en suma. Una *decisión* mínima.

En las antípodas de la miniatura, lo mínimo no replicará concéntricamente las leyes y las proporciones de lo grande. Al contrario, se trata de descubrir el instante y su infinita brevedad. El pensamiento mínimo no depende de condiciones retóricas previas: es alérgico al diccionario del decoro, a su delito histórico de traducir detalle como ornamento.

Paradójicamente o no, lo simple no es inicial. Quizás es necesario que lo mínimo sea producto de una purificación, de un movimiento de desasimiento progresivo.

En el universo del diseño, la historia de lo mínimo registra períodos de profundo eclipse, en los que una voluntad maníaca y fractal reproduce *ad infinitum* un motivo aceptado. Los modernos revelaron la belleza de lo económico en la arquitectura, aunque ya Guillermo de Occam, en plena Edad Media, proponía la superioridad de una explicación de pocos elementos, económica, sobre las complejas o profusas. La idea del *menos como más* alentó en toda actitud clásica, incubando los ideales de pureza recurrentes en la cultura europea culposa, casi desde siempre, de excesos visuales. Desde este punto de vista, lo mínimo es una actitud más que un producto, una manera esencialista de cortar por lo sano, abandonando deliberadamente la solución secular a un problema dado. Un encuentro de materiales puede ser la ocasión para que lo mínimo se manifieste. Lo mínimo comienza cuando los grandes nombres han sido pronunciados, aquellos que definen el poder del lenguaje verbal sobre los objetos. Es como un atajo que reúne dos conceptos que el hábito aleja; un cortocircuito que excluye la redundancia. Menos es más.

La invención de lo mínimo desterró por fin la cansada discusión acerca del tamaño, y sobre todo, a sus insoportables defensores y detractores; lo Importante nunca más será una acepción de lo grande, como así también ya no habrá (no debería haber, por lo menos para la dorada comunidad de los diseñadores) detalles *sin importancia.*

El diseño nació mínimo, como una moción definitiva de pureza. Pensar mínimamente no será ya producto de la necesidad sino un método de proyecto. Es el triunfo de lo nítido. Así, *diseñar* antecede a *designar.* El diseño como mínimo suspende el nombre del objeto para revelar su naturaleza abstracta, dimensión de otro lenguaje que no obedece a los mandatos de lo previsible, de lo ya visto. Se trata, precisamente, de lo que no tiene nombre todavía, de la posibilidad de lo nuevo.

Sabemos que estas tres entradas no son suficientes pero sí necesarias. Quizás en otro momento con menos tiempo y más ideas podamos dar cuenta de lo que quedó fuera de nuestro alcance. Cumpliendo con el precepto, la prudencia nos indica que, en este caso, más sería menos.

Finis. ((

Las ilustraciones que acompañan este artículo son: Página del Psalterio de Luttrell, siglo XV y Surrounded Islands, Bahía de Miami, Christo, 1983.

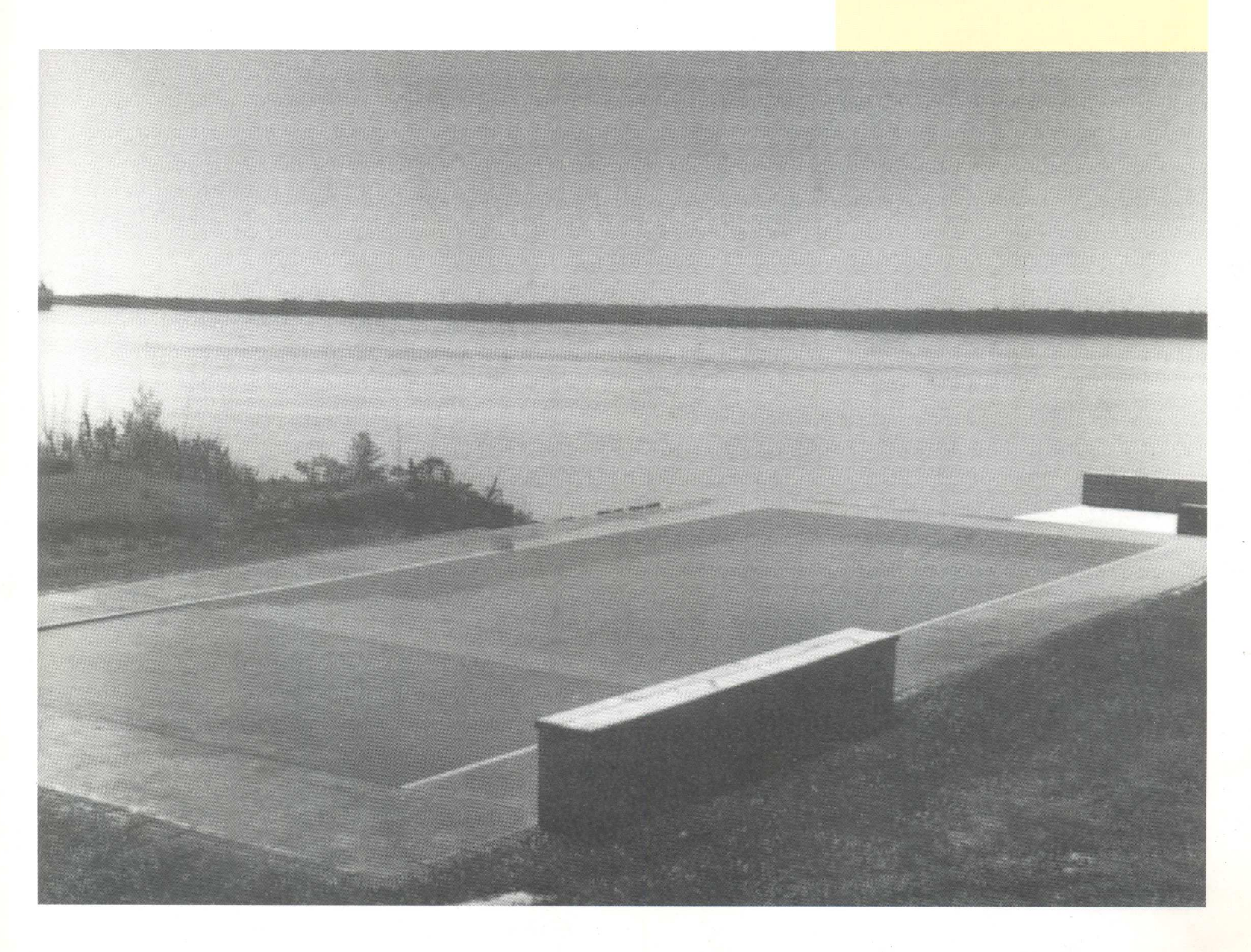
Algo personal

EN ESTE MUNDO GLOBALIZADO, DONDE SE JUEGA A LOS CHINOS POR MONEDAS (ESE JUEGO, COMÚN ENTRE LOS MARINOS, EN EL QUE SE COMPITE, CON APUESTAS, POR EL TAMAÑO DEL ÓRGANO SEXUAL DE CADA UNO DE LOS PARTICIPANTES, Y QUE JOAN MANUEL SERRAT RECUERDA EN SU CANCIÓN "ALGO PERSONAL"), NOS PARECIÓ OPORTUNO MOSTRAR QUE LO GRANDE NO ES GARANTÍA DE BUENO. PARALELAMENTE, EL PREFIJO MEGA ADQUIRIÓ EN LOS ÚLTIMOS TIEMPOS CONTENIDO PEYORATIVO. DESDE ESTAMPILLAS Y BILLETES (PEQUEÑOS PAPELES, SIGNIFICATIVOS SI LOS HAY), HASTA UNA VIVIENDA DE CUBAJE MÍNIMO Y RECURSOS ADECUADOS.

Casa en la barranca Meroi-Chaumet

Arq. Rafael Iglesia

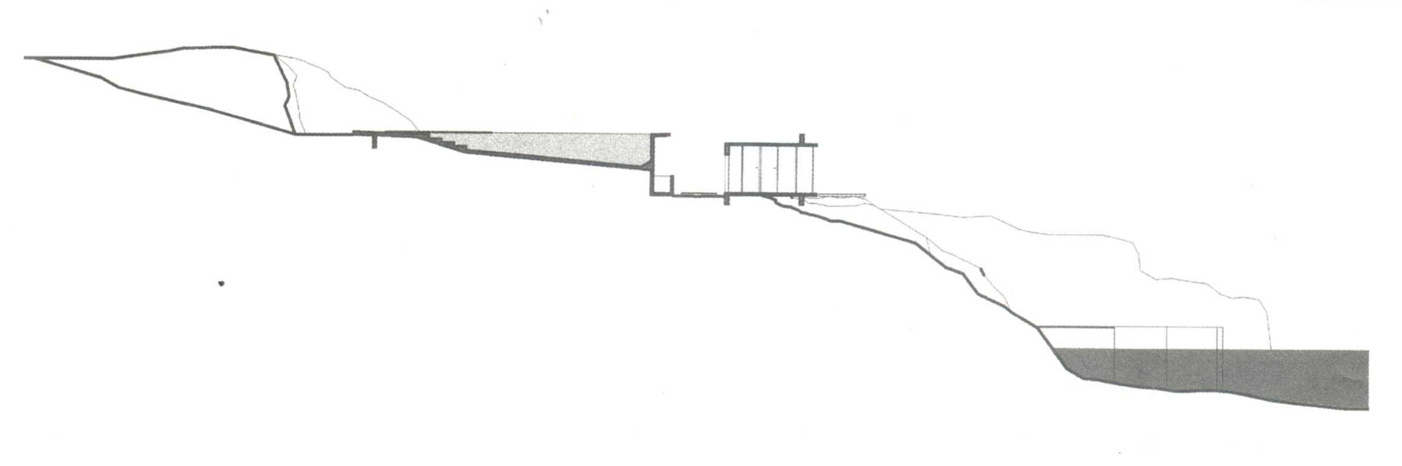
Ubicación: barrancas del Río Paraná, Arroyo Seco, provincia de Santa Fe.
Fecha de terminación: diciembre de 1999.
Cliente: Andrea Meroi y Mario Chaumet.
Empresa Constructora: Jüül-Artusa
Consultores: Ings. Bollero-Campodónico
Fotógrafo: Gustavo Frittegoto



Memoria descriptiva

La propuesta se construyó sobre la barranca del río Parana y consiste en un muelle, una pequeña casa de 70 m² y una gran piscina. La barranca en este lugar, esta constituida por tres niveles, lo que nos dejaba poca superficie en los planos de uso. La estrategia fue poner la piscina en el nivel intermedio y la casa en el nivel inferior, con el fin de extender el plano de uso sobre el techo de la casa. La separación de la casa y la barranca conforma un lugar protegido de la agresión del viento y nos permite seguir observando el paisaje. Esta situación complejiza más la relación del espacio con el lugar y nos permite una mejor relación con el sol. Por otro lado, el techo se sostiene con una combinación de vigas invertidas: hacia arriba dejan la vista lo más libre posible, hacia abajo protejen del sol.





-12.80

-7.30

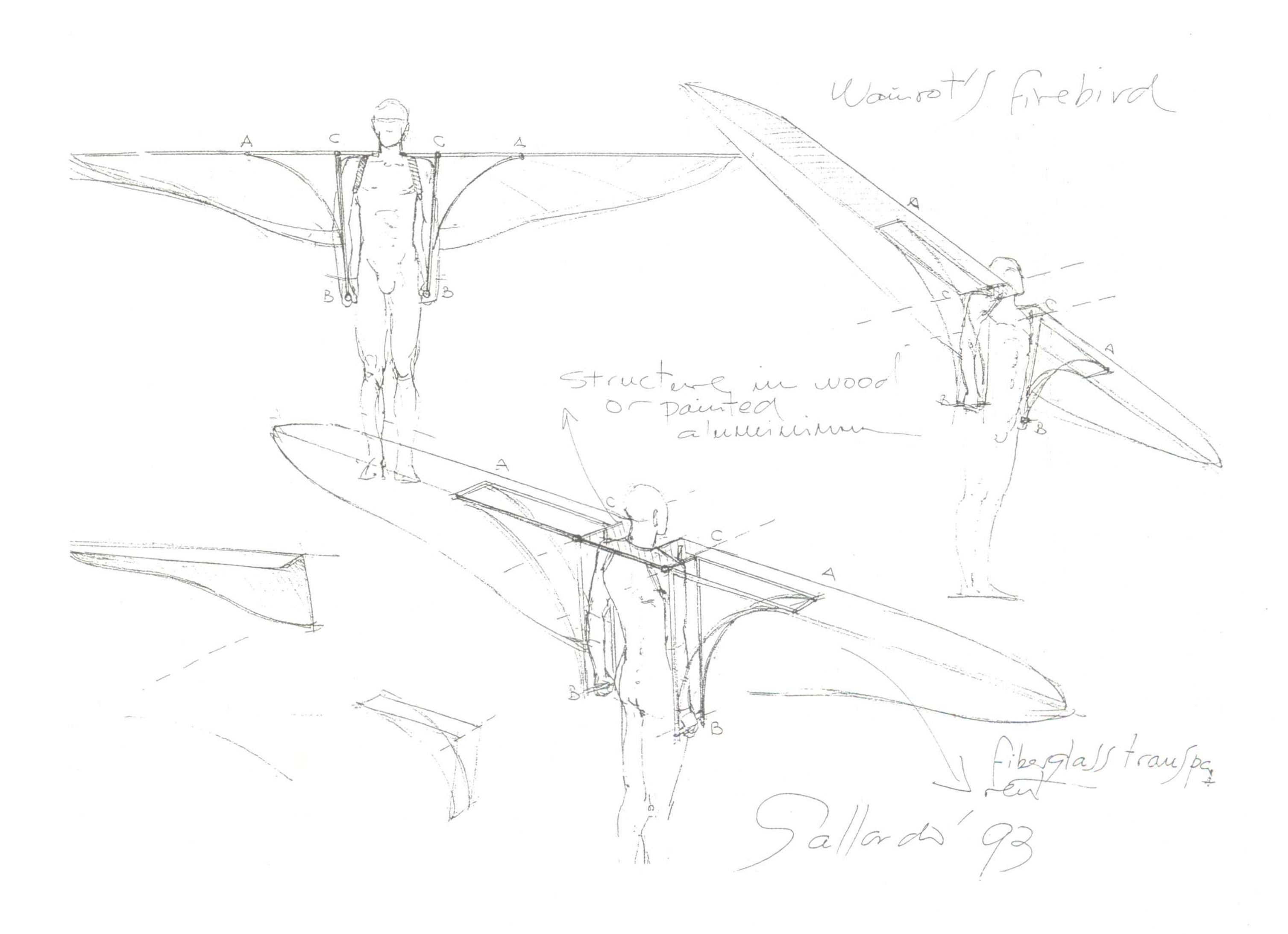
-7.10

Escenografías
Carlos Gallardo

Carlos Gallardo es diseñador gráfico, escenógrafo y artista plástico. Nació en Buenos Aires en 1944. Vive y trabaja en Montreal y en Buenos Aires.



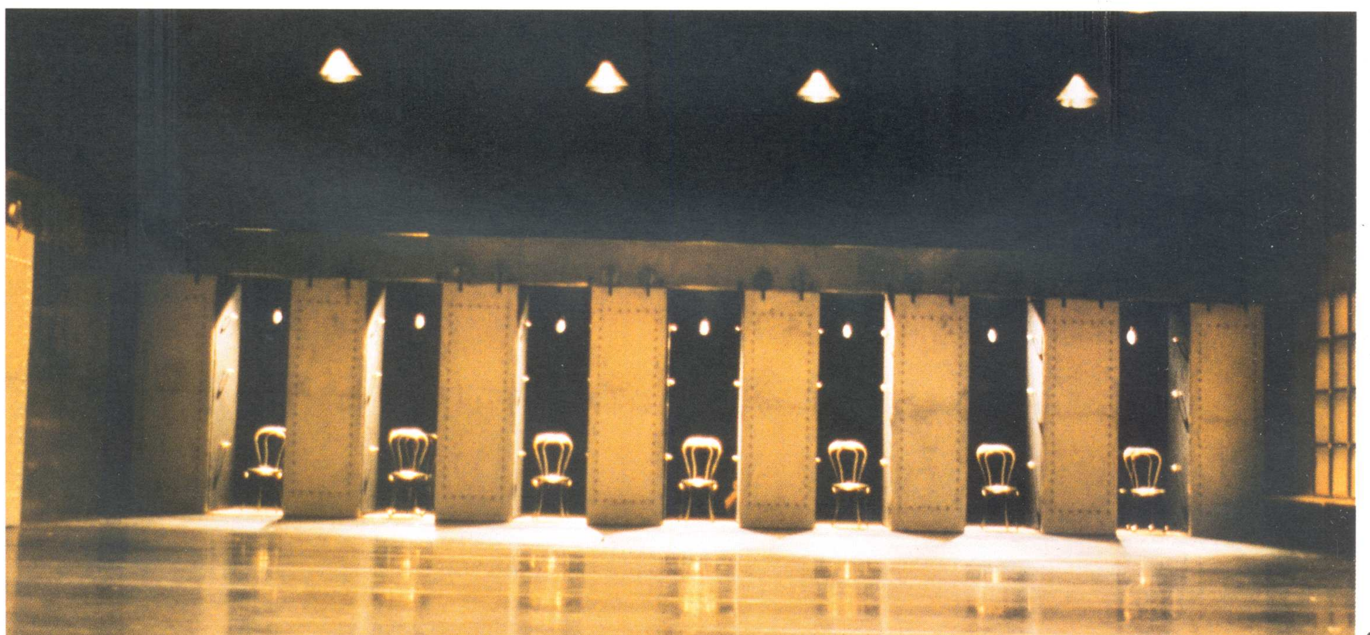
1


Wainrot's firebird
A
C
C
A
B
B
structure in wood
or painted
aluminium
fiberglass transparent
Gallardo '93

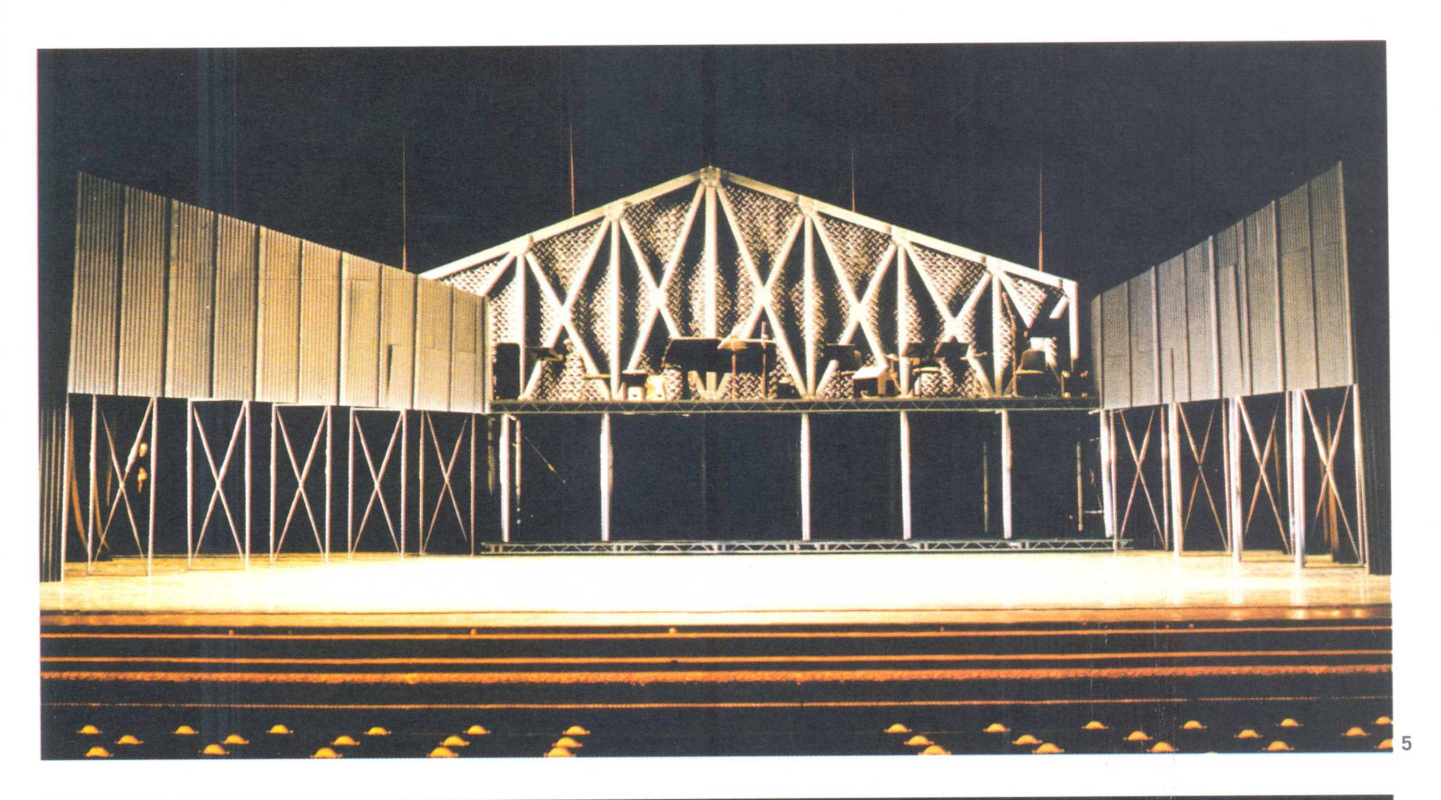
2

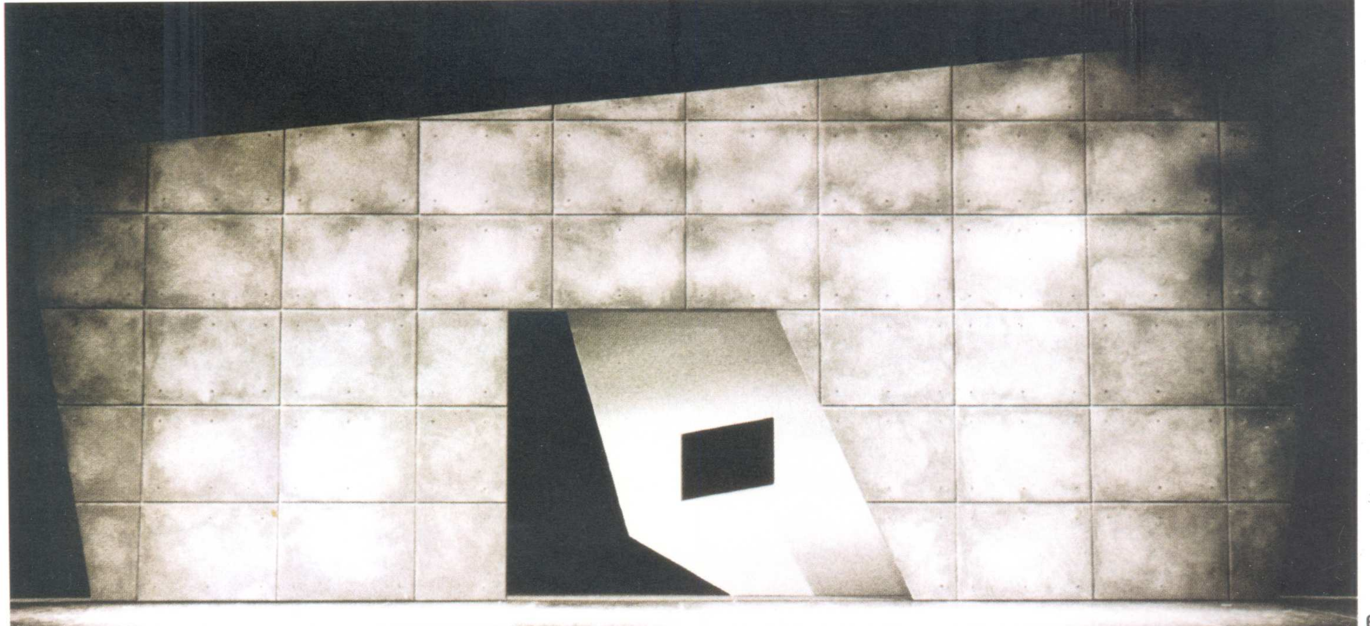


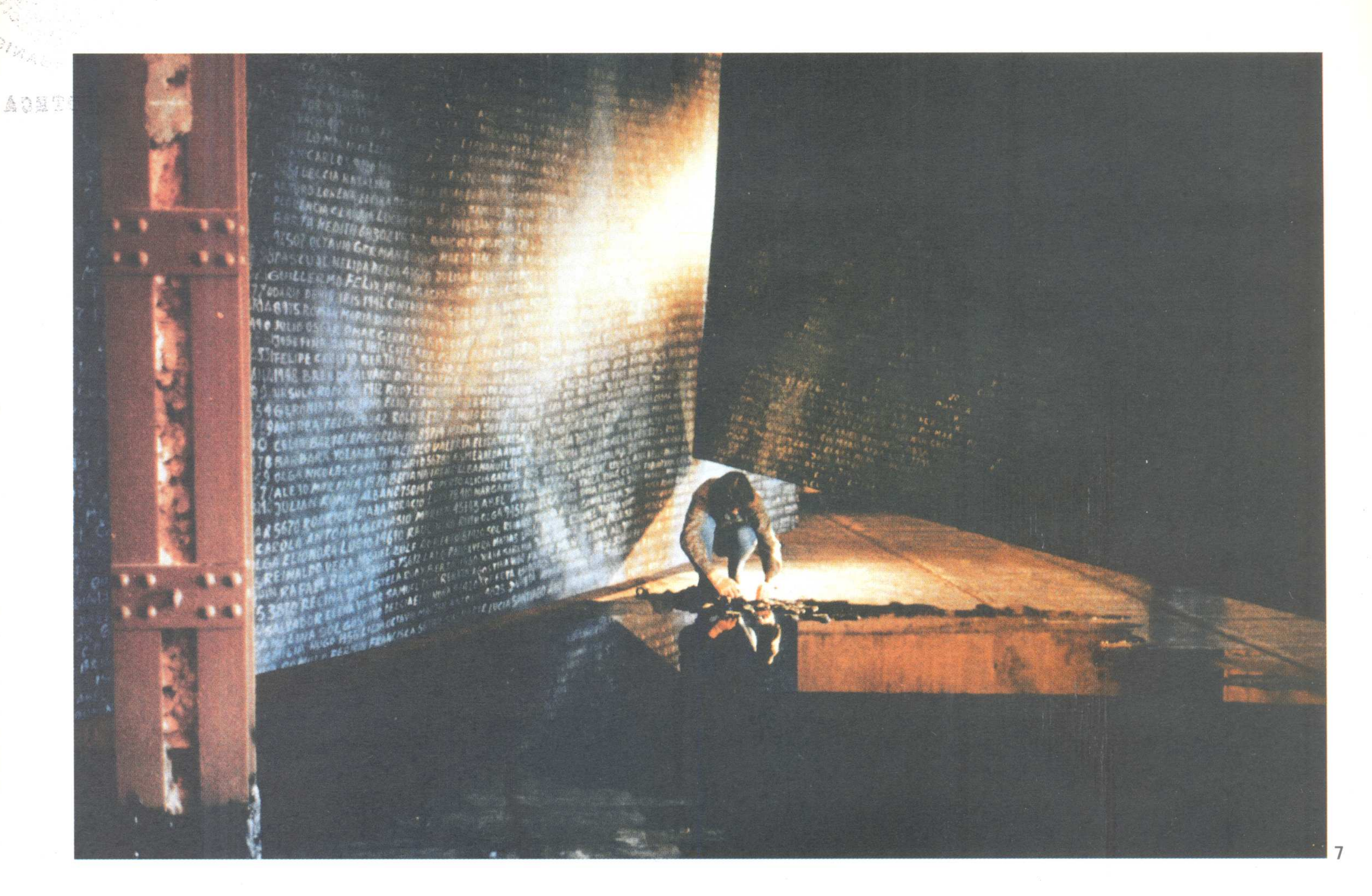
3



4


5


6



7

"[...] lo que me puede subyugar de un artista es cómo piensa, si tiene la capacidad de volcarse en la materia de manera substanciosa. Sin conflicto la estética no tiene razón de ser [...]"

"[...] se estuvieron peleando durante un tiempo, el diseñador, el escenógrafo y el pintor, dado que tanto el diseño, como la escenografía son interpretaciones de otras ideas, de otros conflictos, mientras que la tarea plástica tiene la razón de ser en la existencia de un conflicto propio que la sustenta [...]"

Entrevista realizada por Ramon Castillo para el catálogo de Kronos, exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes –Santiago de Chile, año 2000.

1 y 2. Bocetos y fotografía de la escenografía para la obra *El pájaro de fuego*, Royal Ballet of Flandes y Teatro Colón.

3. *Carmina Burana*, Royal Ballet of Flandes y Ballet Contemporáneo Teatro Gral. San Martín.

4. *Tranvía llamado Deseo*, Royal Ballet of Flandes y Ballet Contemporáneo Teatro Gral. San Martín, nominado Premio A.C.E. 2000.

5. Estaciones Porteña, Royal Ballet of Flandes, Richmond Ballet y Teatro Colón.

6. *Consagración de la primavera*, Cincinnatti Ballet y Royal Ballet of Flandes.

7. Exposición Kronos.

8. *Adicciones*, Sala Cronopios, C. Cultural Recoleta.

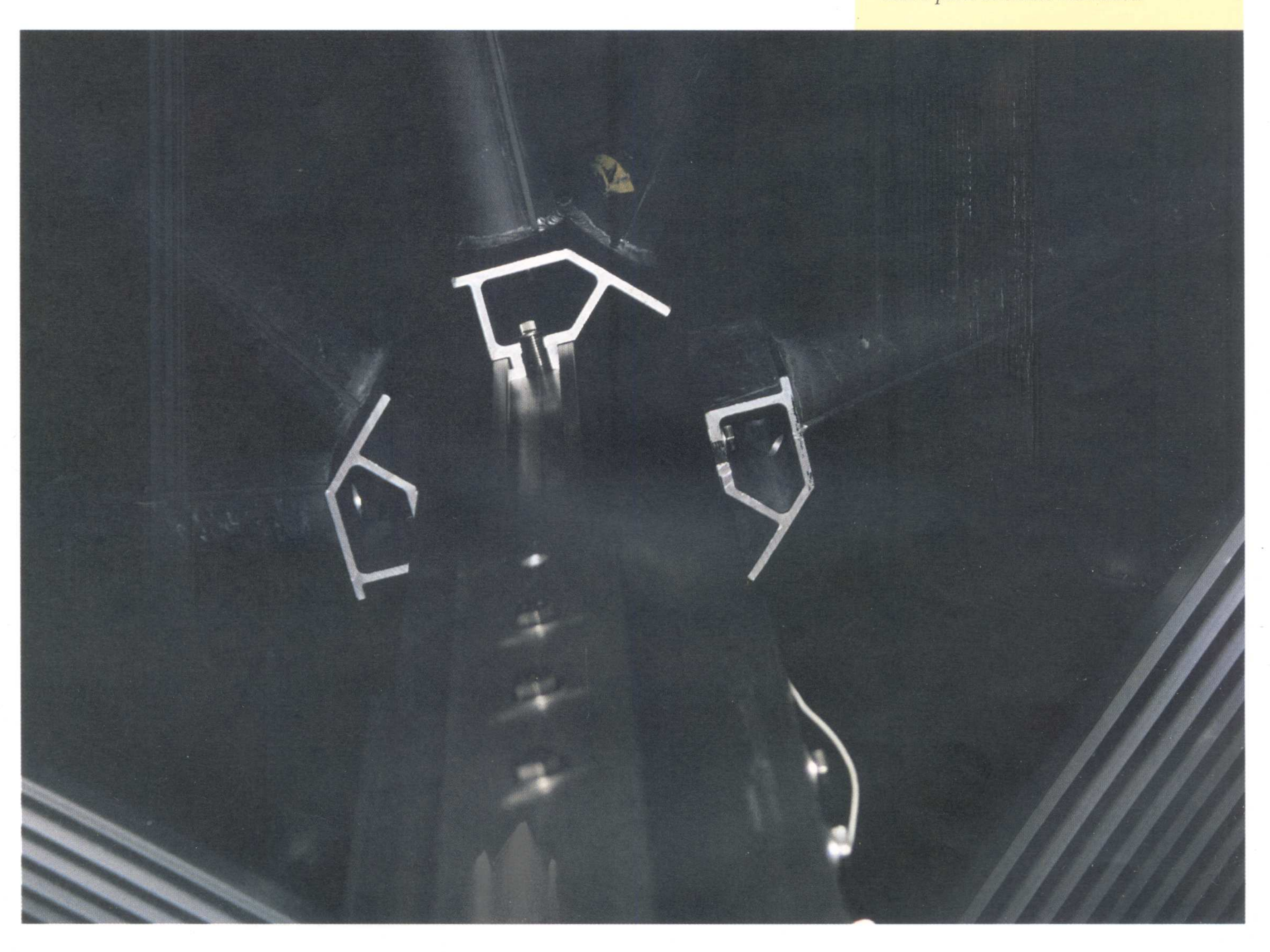


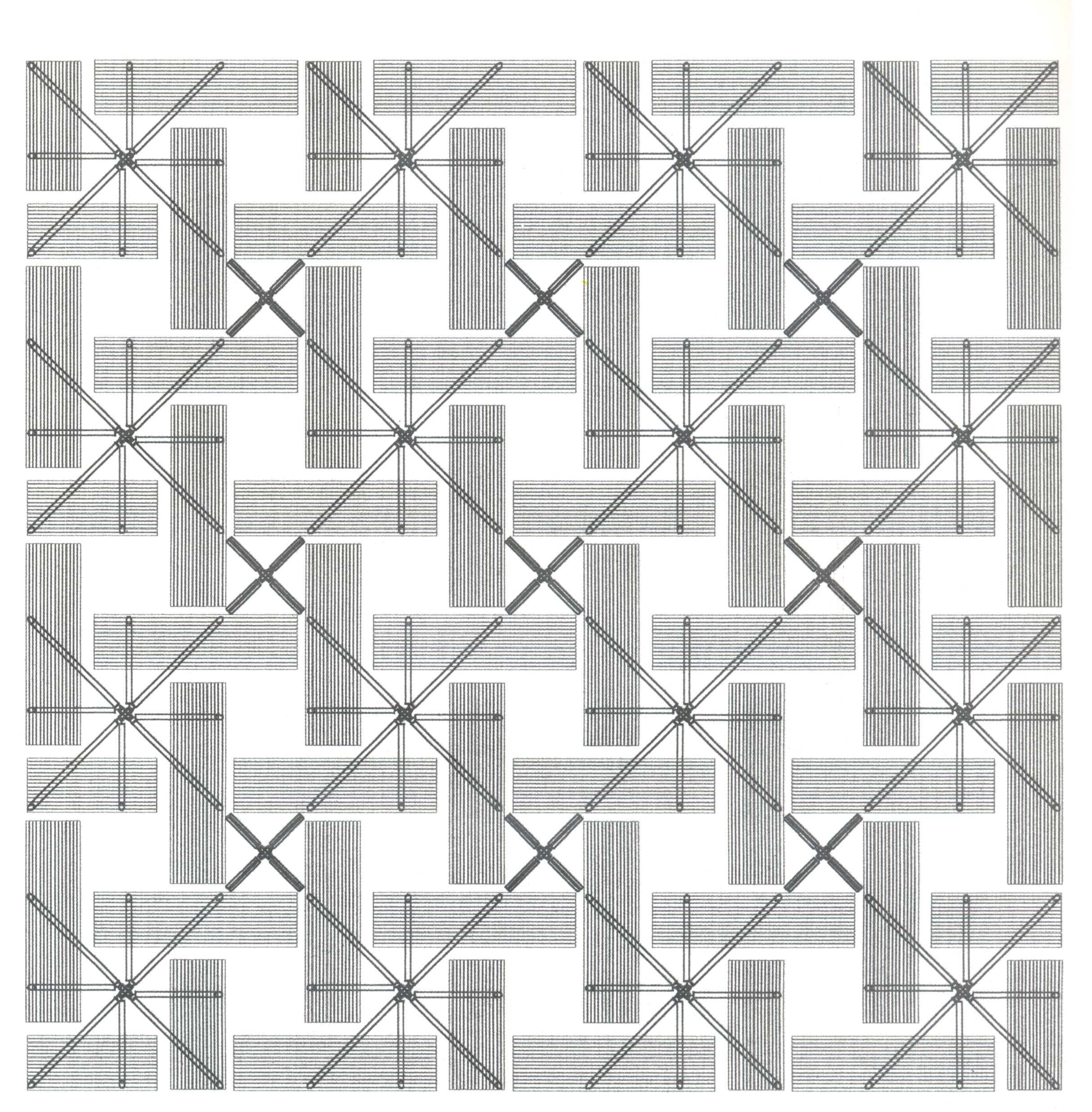
8

Stand Aluar

Arq. Luis Gigli

El stand para la firma Aluar en la exposición Fematec de 1997 fue construido íntegramente en aluminio sobre una tarima de madera. Se resolvió mediante una planta con módulos de 4 metros de lado formando una trama en donde se empotró un sistema de columnas desde cuyo capitel nacieron cuatro pares de brazos inclinados.

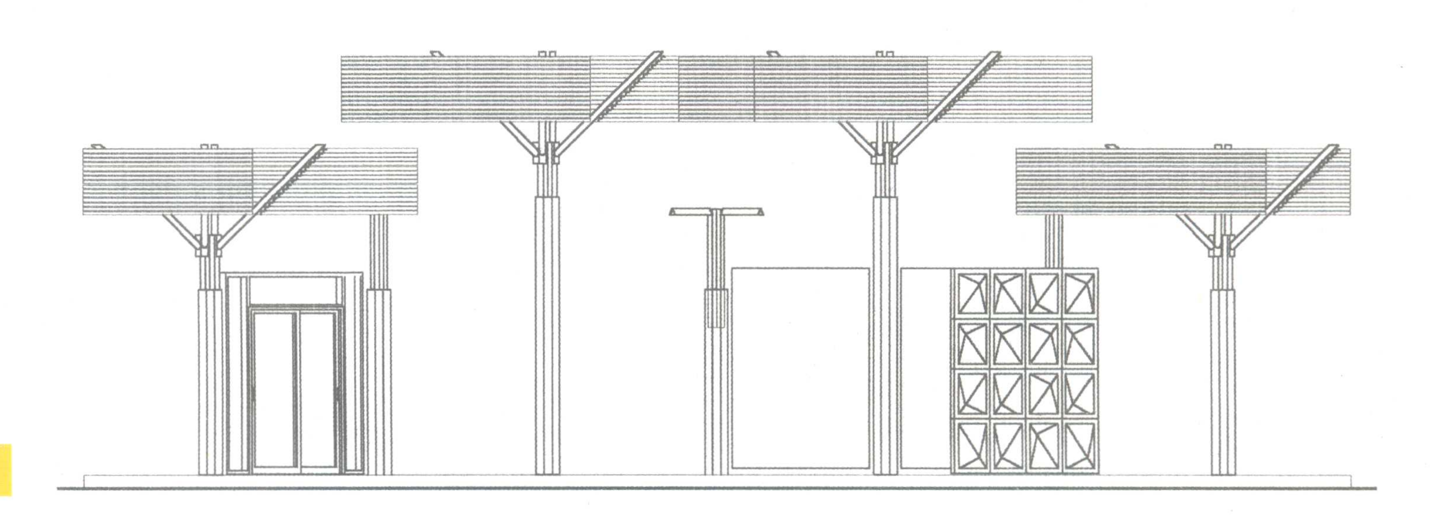




Planta de techos 10m x 10 m











Papel moneda

Diego Noirat / Natalie Eliscovich / Paula Galli / María Rosa Innuzzi

Diseño de papel moneda
Diseño Gráfico 3
Cátedra: Daniel Wolkowicz
Desarrollo del ejercicio: 1 mes del ciclo 2000
Docentes: O. Chirico, F. Carrere, H. Berdichevsky, G. Stetcher, C. Lusa, E. Ron, G. Besada, J. Conti, L. Pertile









Memoria descriptiva

La propuesta académica fue desarrollar un sistema de papel moneda para la Argentina, el cual debía contener cuatro valores diferentes, una temática de individualización a nivel nacional, no regional, además de las características técnicas propias que debe contener todo sistema monetario, como ser: marca de seguridad (filigranas, marcas de agua) identificación para no videntes, etcétera. Además la propuesta estimulaba que el imaginario se alejara de los próceres y las alegorías existentes previamente.
El trabajo se desarrolló en forma individual y la entrega contempló las piezas 1:1, las marcas de agua, las marcas de seguridad y los sistemas de detección táctil. Esta temática se trabaja en la cátedra desde el año 1993.

Los trabajos aquí presentados pertenecen a Diego Noirat (página 26), Natalie Eliscovich (página 27), Paula Galli (página 28) y María Rosa Innuzzi (página 29).


2
2
DOS PESOS


2
DOS PESOS


10
10
DIEZ PESOS


10
DIEZ PESOS


50
50
CINCUENTA PESOS


50
CINCUENTA PESOS


100
100
CIEN PESOS


100
CIEN PESOS


2
BANCO CENTRAL DE LA REPUBLICA ARGENTINA
14.668.806 A
DOS PESOS
CONVERTIBLES DE CURSO LEGAL
14.668.806 A


14.668.806 A
BANCO CENTRAL DE LA REPUBLICA ARGENTINA
2
DOS PESOS
UNIDAD
14.668.806 A


10
BANCO CENTRAL DE LA REPUBLICA ARGENTINA
20.322.111 C
DIEZ PESOS
CONVERTIBLES DE CURSO LEGAL
20.322.111 C


20.322.111 C
BANCO CENTRAL DE LA REPUBLICA ARGENTINA
10
DIEZ PESOS
COMUNICACION
20.322.111 C


50
21.833.240 A
BANCO CENTRAL DE LA REPUBLICA ARGENTINA
CINCUENTA PESOS
CONVERTIBLES DE CURSO LEGAL
21.833.240 A


21.833.240 A
BANCO CENTRAL DE LA REPUBLICA ARGENTINA
50
CINCUENTA PESOS
TOLERANCIA
21.833.240 A


100
BANCO CENTRAL DE LA REPUBLICA ARGENTINA
45.678.165 C
CIEN PESOS
CONVERTIBLES DE CURSO LEGAL
45.678.165 C


45.678.165 C
100
CIEN PESOS
COOPERACION
45.678.165 C


2
2
2
10
10
10
50
50
50
100
100
100

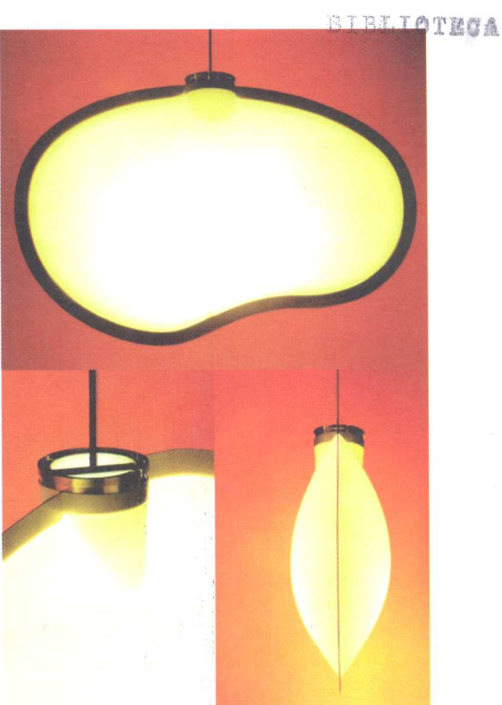
Objetos

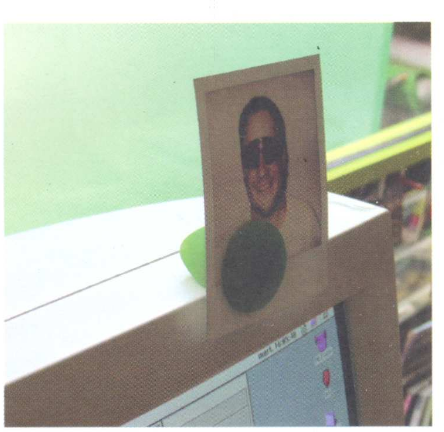
A3 Diseño: DI Diego Caballín / DI Roberto Beiras del Carril / DI Gustavo Marinic

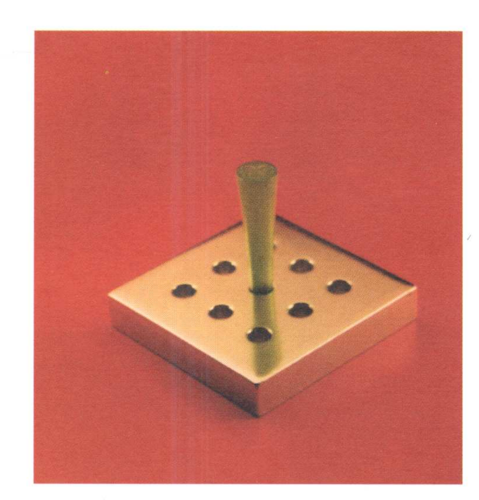
A3 Diseño es un estudio de jóvenes profesionales, egresados de la carrera de Diseño Industrial de la FADU, dedicados al diseño y producción de objetos. Lo que aquí presentamos es parte de su producción para empresas e instituciones, entre las que se cuentan Sony, Auping, Iluminación Aguero, Nestlé, el teatro Colón y el Zoo de Bs. As.



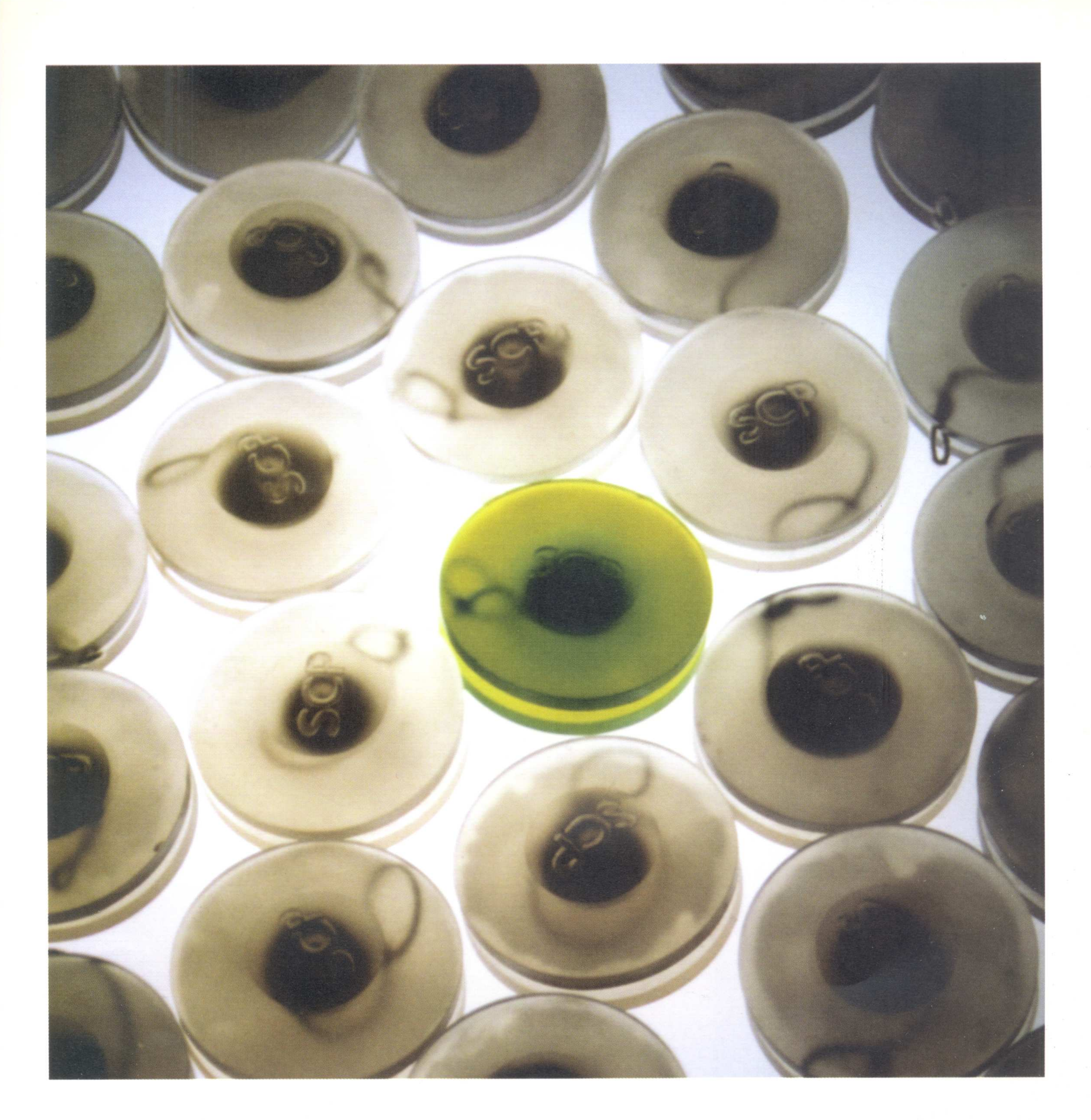
LA MAS LARGA TRAVESIA COMIENZA DANDO UN PASO








Sony Center

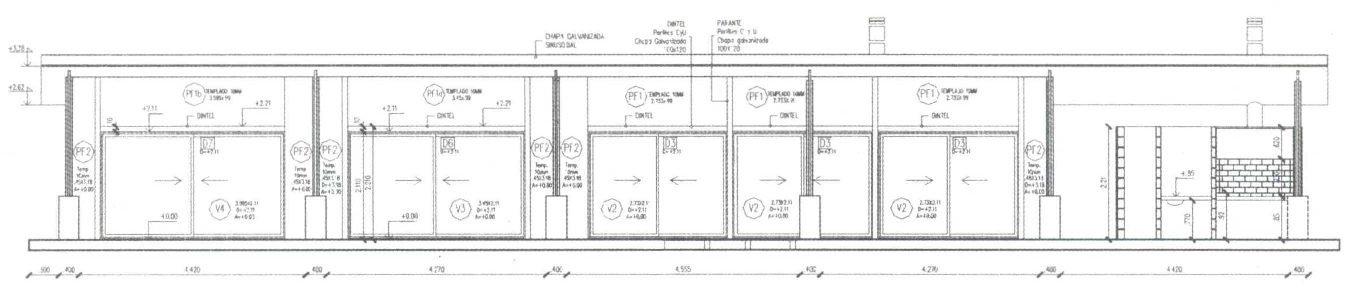

SCP

Casa Casal

Arq. Marcelo del Torto / Arq. Mariano Efrón

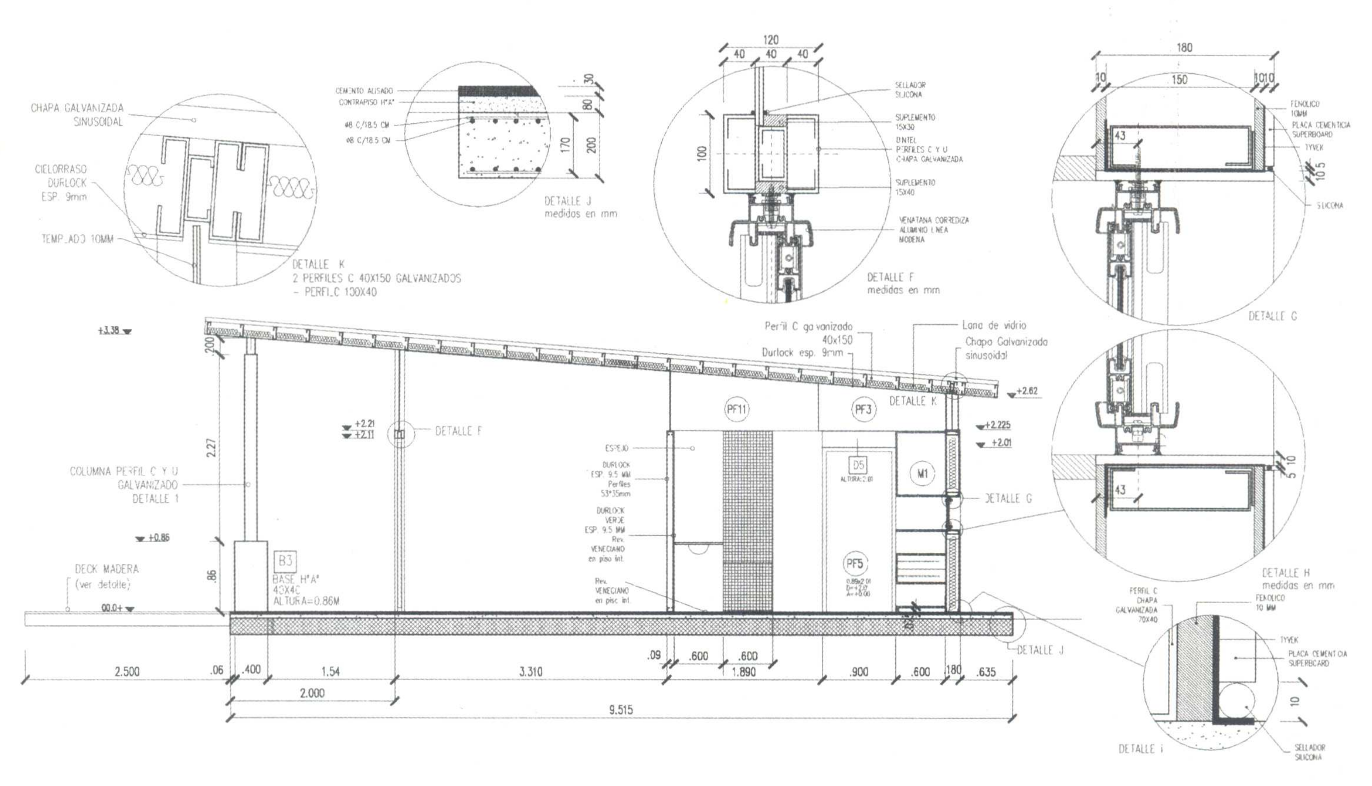
Ubicación: provincia de Buenos Aires
Proyecto y dirección: Del Torto-Efrón arqs.
Sistema constructivo, perfilería de chapa galvanizada y paneles livianos, cementicios, fenólicos y placas de yeso.





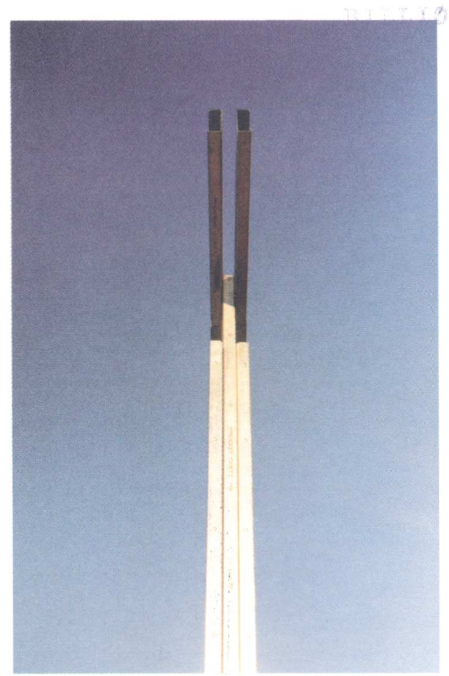
1

1. Vista contrafrente.
2. Corte transversal y detalles constructivos.
3. Planta de replanteo con equipamiento.
4. Planta de replanteo constructiva.

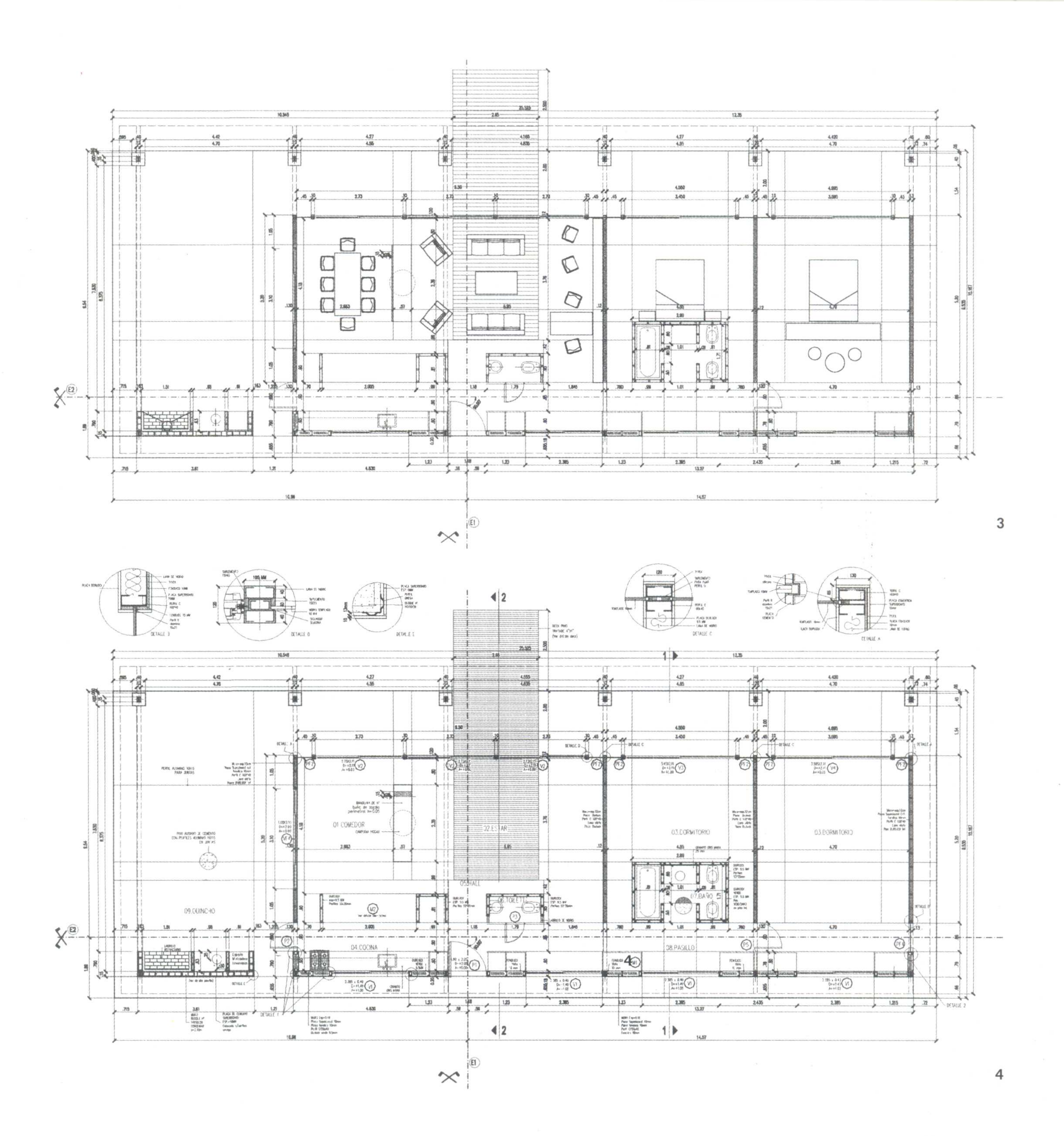


2







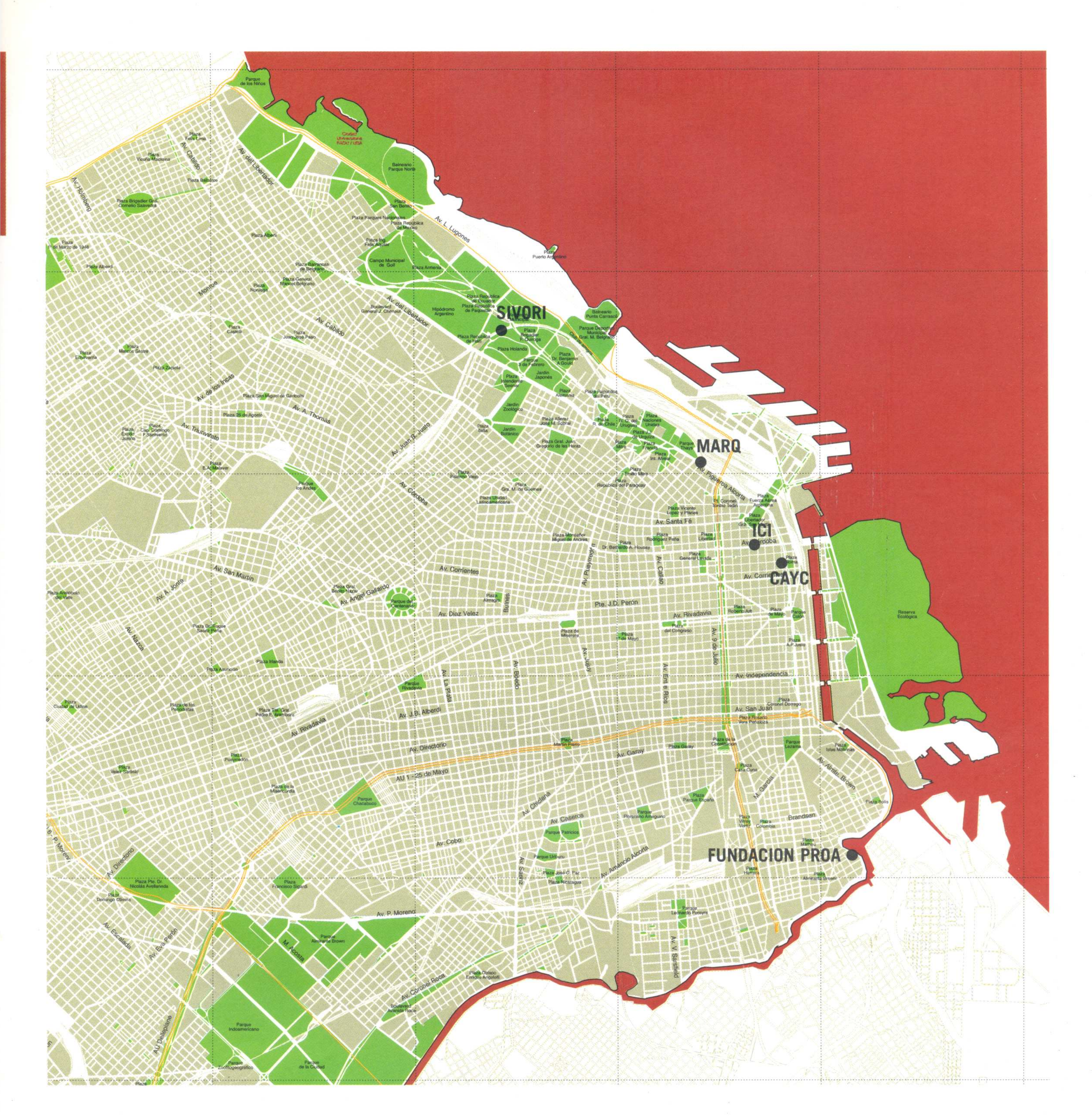

01 COMEDOR
02 ESTAR
03 DORMITORIO
03 DORMITORIO
04 COCINA
05 HALL
07 BAÑO
08 PASILLO
09 QUINCHO
DETALLE A
DETALLE C
DETALLE E
DETALLE G

3

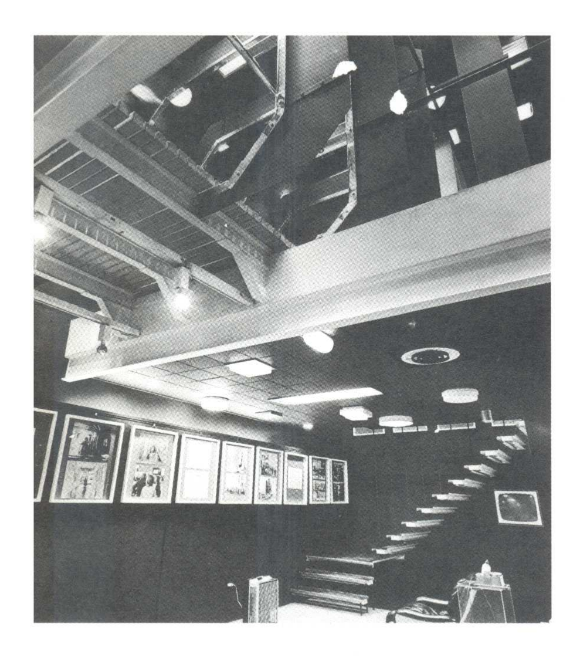
4

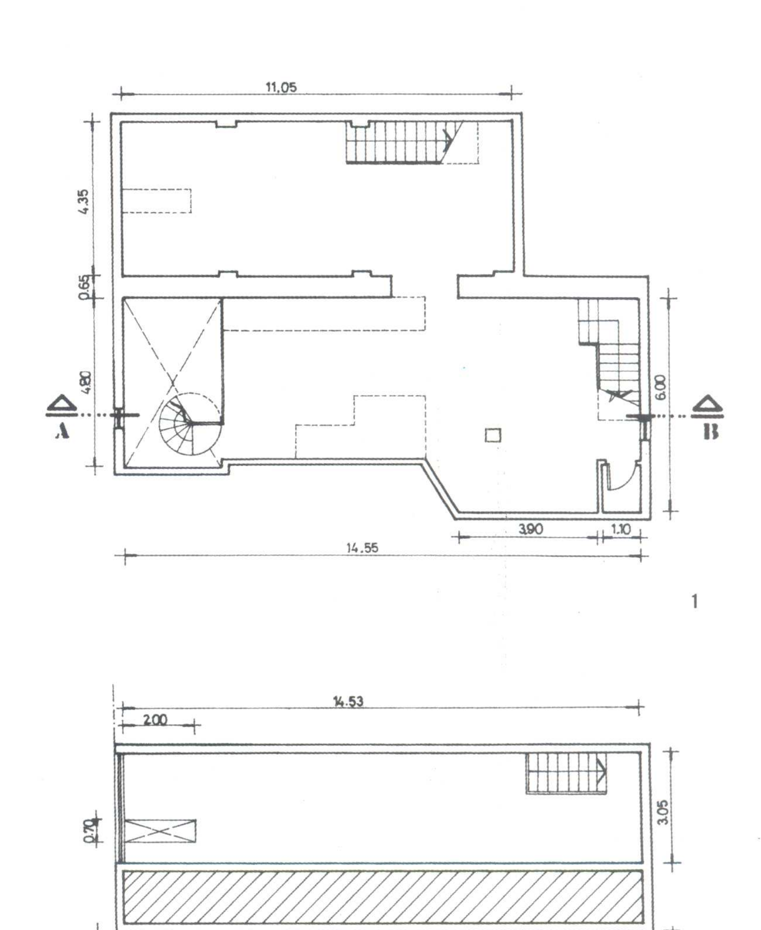
Cultura en envase chico

LO QUE PODRÍA PARECER UNA CONDICIÓN LIMITANTE, COMO EN EL CASO DE LOS PERFUMES, ES LA MEDIDA DE SU CALIDAD. LOS EJEMPLOS ELEGIDOS PARA ESTE RECORRIDO MUESTRAN UNA ESPECIAL RIQUEZA, INDEPENDIENTE DE SU MAGNITUD:
CENTRO DE ARTE Y COMUNICACIÓN, INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA, CENTRO CULTURAL SÍVORI, FUNDACIÓN PROA Y MUSEO DE ARQUITECTURA.


SIVORI
MARQ
ICI
CAYC
FUNDACION PROA
Av. L. Lugones
Av. Cabildo
Av. del Libertador
Av. Santa Fe
Av. Corrientes
Av. Rivadavia
Av. Independencia
Av. San Juan
Av. 9 de Julio
Av. San Martín
Av. Díaz Velez
Av. Directorio
Av. Garay
Av. Caseros
Av. Cobo
Av. P. Moreno
Av. Coronel Roca
Av. Amancio Alcorta
Av. Entre Ríos
Av. Callao
Av. J.B. Alberdi
Av. La Plata
Av. Boedo
Av. Juan B. Justo
Av. Córdoba
Av. Independencia
AU 1 - 25 de Mayo
Reserva Ecológica

Centro de Arte y Comunicación (CAYC)
Viamonte 452 / Año 1971 / Arquitectos Manteola - Petchersky - Sánchez Gómez - Santos - Solsona - Viñoly





1

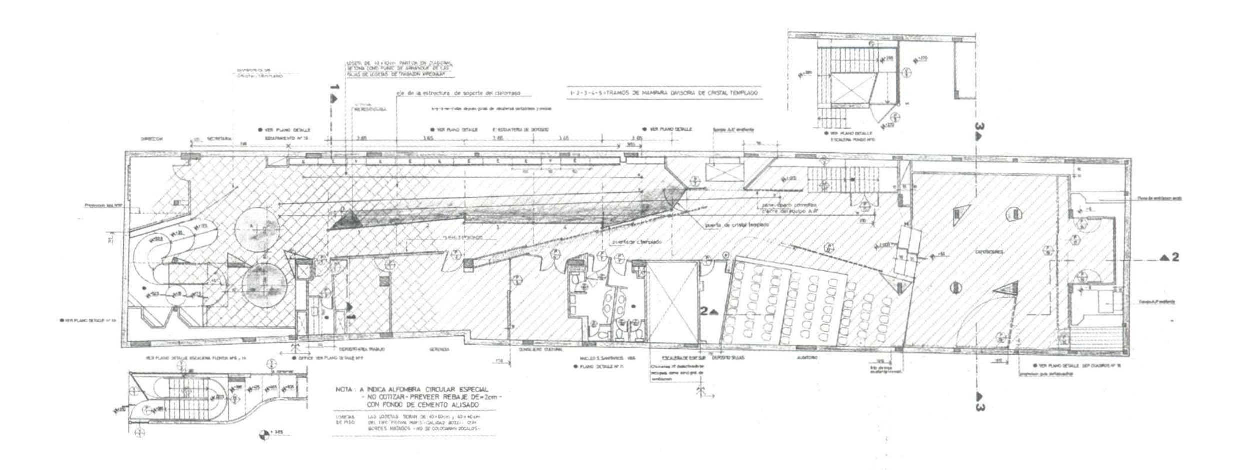
2

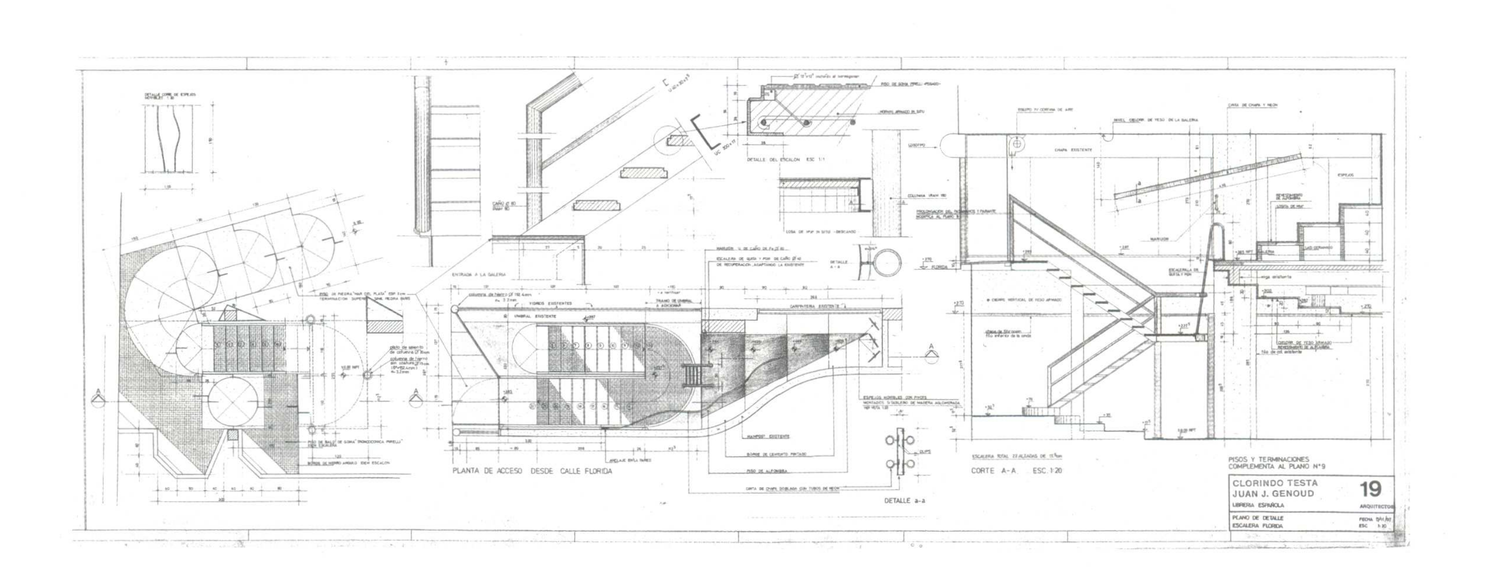
1. Planta del primer subsuelo
2. Planta Baja



Instituto de Cooperación Iberoaméricana (ICI)
Florida 943 / Año 1987 / Arquitectos Clorindo Testa - Juan Genoud - Eduardo Bompadre (asociado)

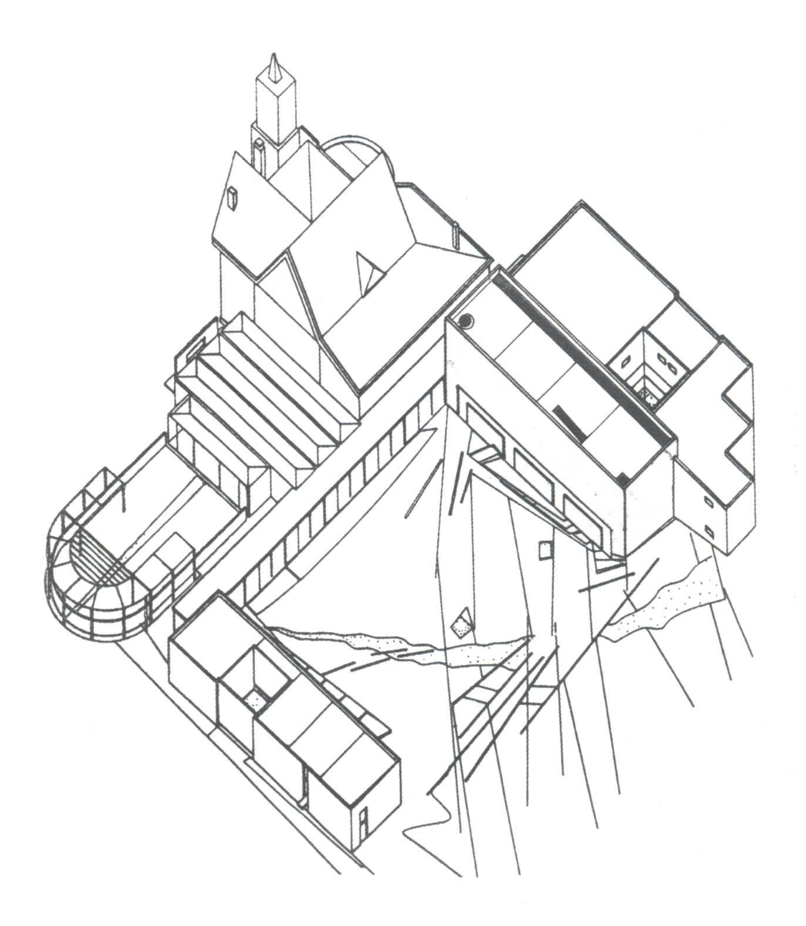


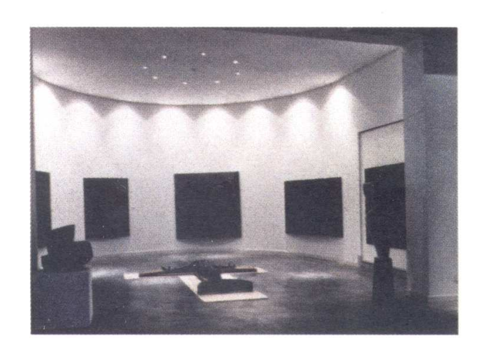


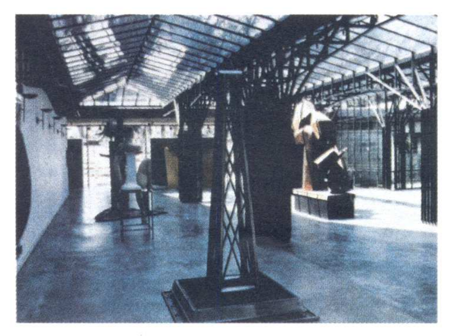




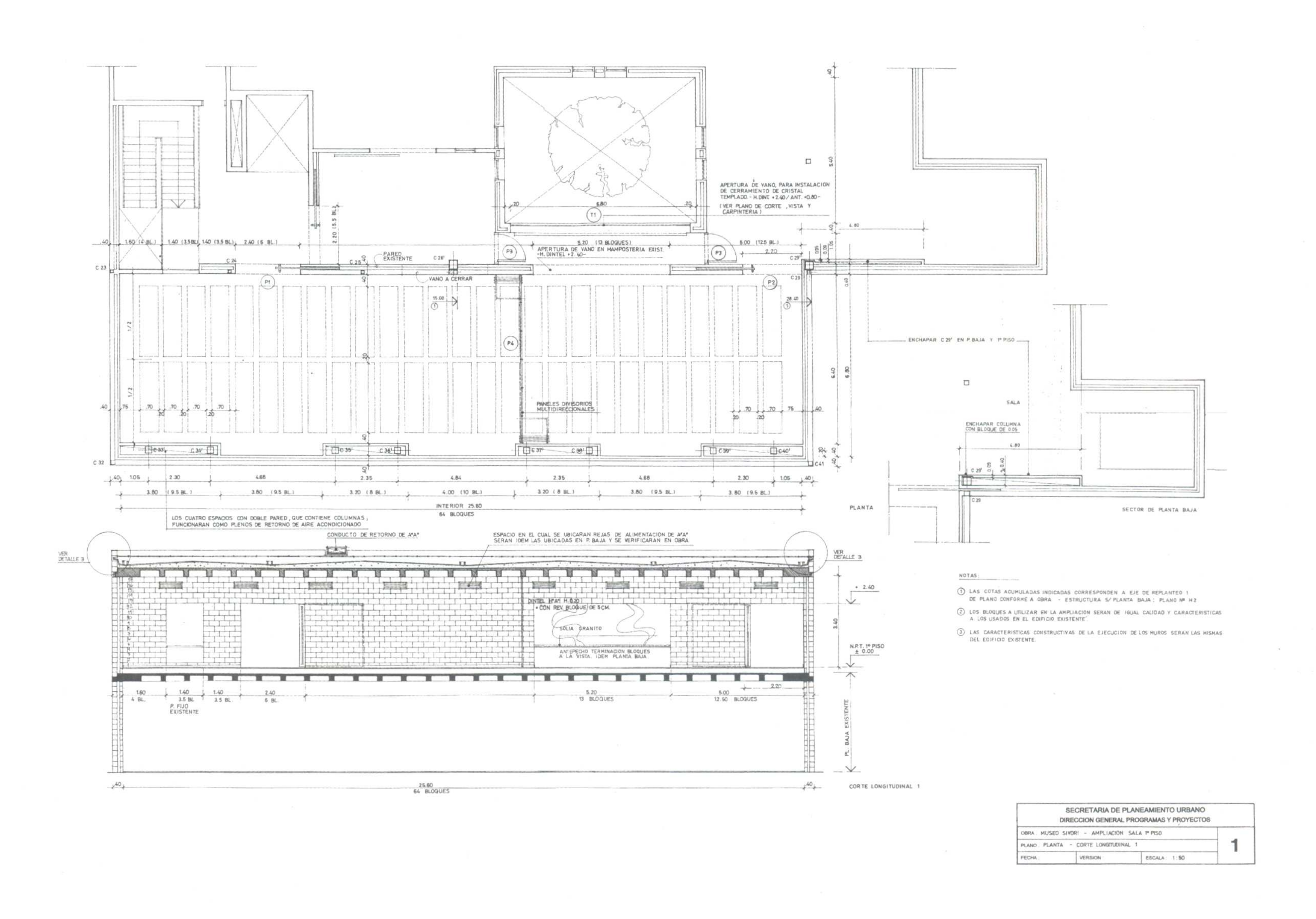
Ampliación Museo Eduardo Sívori
Av. Infanta Isabel 555 / Año 1995 / Dirección Gral. de Programas y proyectos / Secretaria de Planeamiento Urbano / Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires / Equipo de proyecto: Arquitectos Liliana Guerrero, Sandra Tuya, Daniel De la Rosa



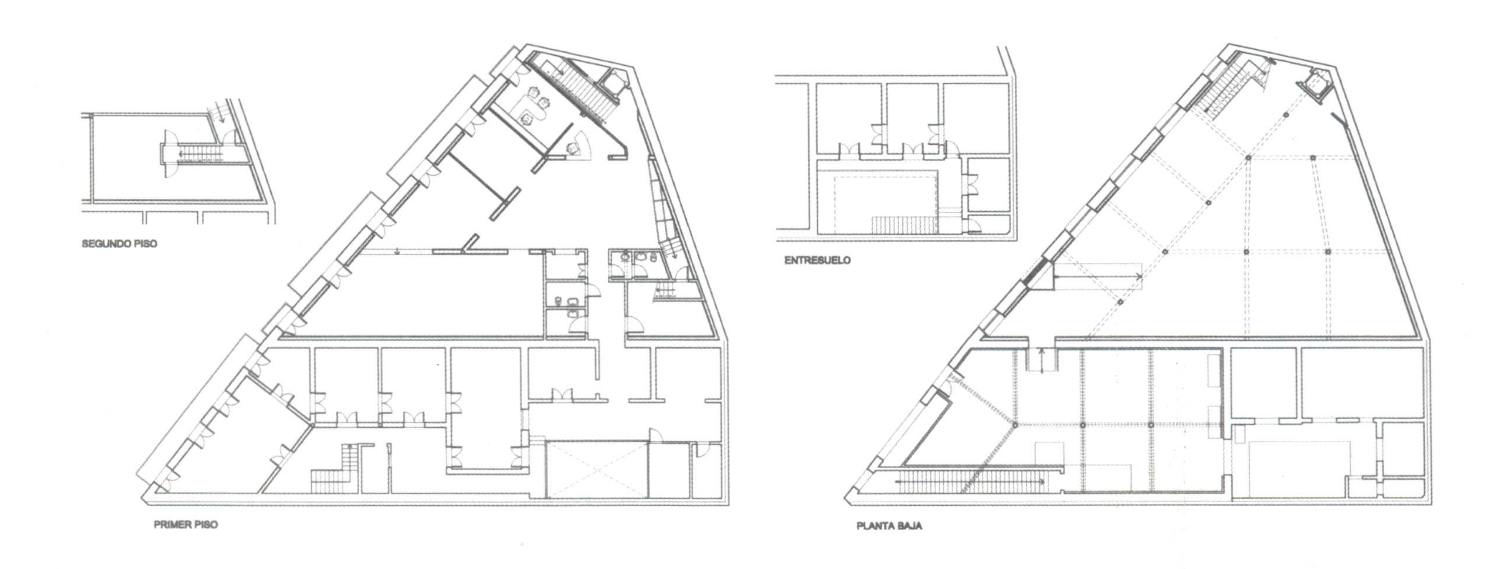


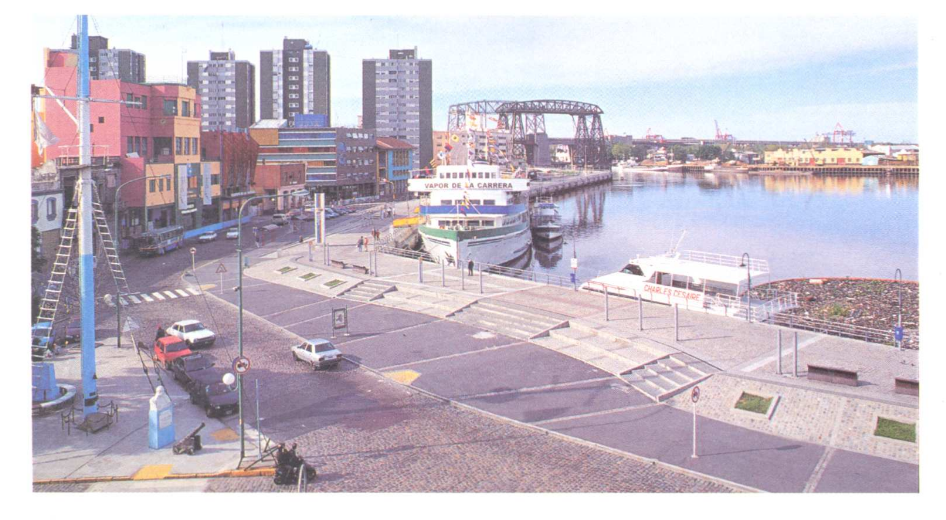





APERTURA DE VANO, PARA INSTALACION DE CERRAMIENTO DE CRISTAL TEMPLADO. - H. DINT. +2.40 / ANT. +0.80 -
(VER PLANO DE CORTE, VISTA Y CARPINTERIA)
APERTURA DE VANO EN MAMPOSTERIA EXIST. -H. DINTEL +2.40-
5.20 (13 BLOQUES)
5.00 (12.5 BL.)
PARED EXISTENTE
VANO A CERRAR
ENCHAPAR C 29' EN P. BAJA Y 1º PISO
SALA
ENCHAPAR COLUMNA CON BLOQUE DE 0.05
PANELES DIVISORIOS MULTIDIRECCIONALES
INTERIOR 25.60
64 BLOQUES
LOS CUATRO ESPACIOS CON DOBLE PARED, QUE CONTIENE COLUMNAS, FUNCIONARAN COMO PLENOS DE RETORNO DE AIRE ACONDICIONADO
PLANTA
SECTOR DE PLANTA BAJA
CONDUCTO DE RETORNO DE A°A°
ESPACIO EN EL CUAL SE UBICARAN REJAS DE ALIMENTACION DE A°A° SERAN IDEM LAS UBICADAS EN P. BAJA Y SE VERIFICARAN EN OBRA
VER DETALLE 3
DINTEL H°A° H. 0.20
• CON REV. BLOQUE DE 5CM.
SOLIA GRANITO
ANTEPECHO TERMINACION BLOQUES A LA VISTA. IDEM PLANTA BAJA
N.P.T. 1º PISO ± 0.00
P. FIJO EXISTENTE
13 BLOQUES
12.50 BLOQUES
PL. BAJA EXISTENTE
25.60
64 BLOQUES
CORTE LONGITUDINAL 1
NOTAS:
① LAS COTAS ACUMULADAS INDICADAS CORRESPONDEN A EJE DE REPLANTEO 1 DE PLANO CONFORME A OBRA - ESTRUCTURA S/ PLANTA BAJA: PLANO Nº H2
② LOS BLOQUES A UTILIZAR EN LA AMPLIACION SERAN DE IGUAL CALIDAD Y CARACTERISTICAS A LOS USADOS EN EL EDIFICIO EXISTENTE.
③ LAS CARACTERISTICAS CONSTRUCTIVAS DE LA EJECUCION DE LOS MUROS SERAN LAS MISMAS DEL EDIFICIO EXISTENTE.
SECRETARIA DE PLANEAMIENTO URBANO
DIRECCION GENERAL PROGRAMAS Y PROYECTOS
OBRA: MUSEO SIVORI - AMPLIACION SALA 1º PISO
PLANO: PLANTA - CORTE LONGITUDINAL 1
FECHA:
VERSION:
ESCALA: 1:50
1

Fundación PROA
Pedro de Mendoza 1929 / Año 1996 / Arquitectos Giuseppe Caruso y Agata Torricella



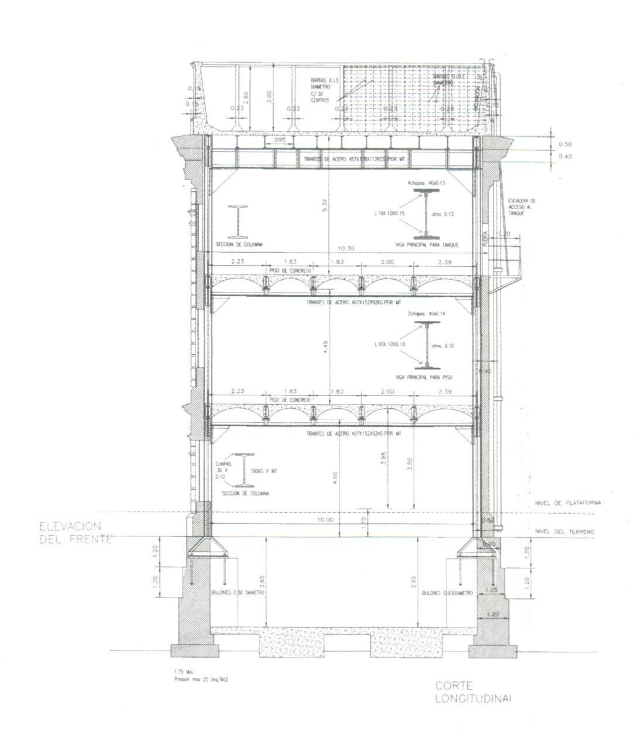


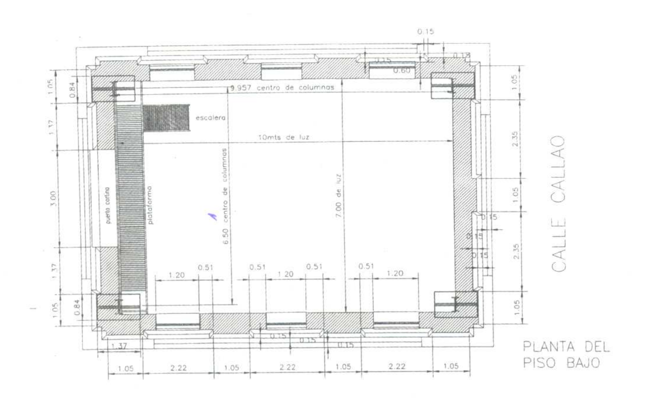


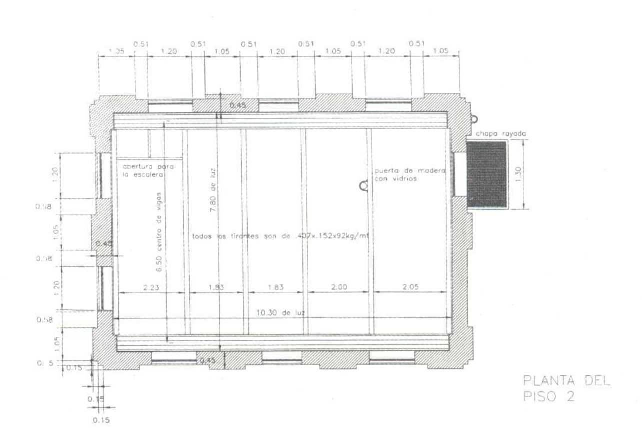


Museo de Arquitectura (MARQ)
Av. del Libertador 999 / Año 2000 / Comité ejecutivo del MARQ: Arqs. Daniel becker, Juan C. Fervenza, Julio Keselman, Juan M. Llauró, Ana Pusiol, Rolando Schere













El cortometraje

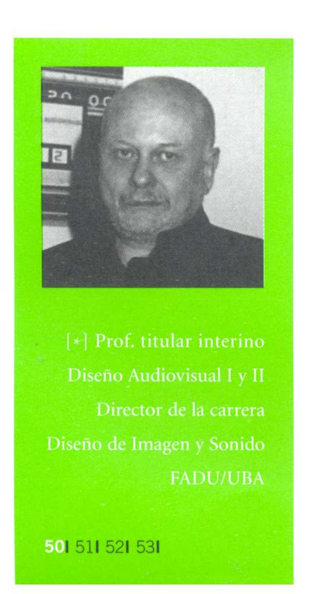
Arq. Silvio Fischbein [*]

PROVOCATIVO Y SORPRESIVO, EL CORTOMETRAJE, PIEZA AUDIOVISUAL DE CORTA DURACIÓN, SUFRE UNA DESVALORIZACIÓN EN EL MUNDO DEL ESPECTÁCULO QUE NO CONCUERDA CON LOS ESFUERZOS DE CONCEPCIÓN, REALIZACIÓN, PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN QUE REALIZAN SUS RESPONSABLES. MÁS ACEPTADO EN EL UNIVERSO DE LA COMUNICACIÓN, NO DEJA DE TENER UN LUGAR SECUNDARIO EN SU CONSIDERACIÓN.

En la breve pero frondosa historia de los medios audiovisuales se ha filmado y grabado más allá de las posibilidades de generar un catálogo de lo hecho. Sin lugar a dudas, este descomunal activo se ve engrosado por una incalculable cantidad de proyectos frustrados, que supera varias veces los producidos, pero que no dejan de ser, en papel, filmes posibles. Ficciones, documentales, animaciones y experimentales forman parte de este bagaje, de largo y cortometraje.

También podemos decir que en este breve período se ha escrito, se ha generado un cuerpo teórico, reflexión sobre lo producido, que representa un volumen varias veces superior al producido en otras disciplinas más añosas. Además de las consideraciones generales, cada uno de los distintos géneros ocupa un lugar dentro de este *corpus*, pero lo que llamativamente no podemos encontrar es un lugar para el cortometraje equivalente al que este tiene en el mundo de la realización-producción.

¿Esto significa que lo que se diga en relación con un largo es válido para un corto? Si así fuera, podríamos concluir que es simplemente una cuestión de duración lo que diferencia a uno del otro. Y si bien la cuestión de los minutos es fundante de uno u otro modelo, esto trae aparejado una serie de diferencias, desde su diseño, su narrativa hasta su posición en el mercado, que intentaremos mencionar. De la comprensión de las diferencias podrá surgir un posicionamiento ante uno y el otro que otorgue a cada uno su lugar justo. La com-



[*] Prof. titular interino
Diseño Audiovisual I y II
Director de la carrera
Diseño de Imagen y Sonido
FADU/UBA



paración entre ambos es insoslayable.

En los aspectos de la teoría sería acertado pensar que falta, aún, una reflexión profunda sobre el cortometraje en los diversos aspectos que hacen a su existencia como producto que no ha despertado el interés de quienes la ejercen. Y sin pretender iniciarla en esta nota, ya que el que escribe no es un teórico, el objetivo es llamar la atención de esta ausencia.

El cortometraje es la pieza más producida en las escuelas audiovisuales de todas las latitudes. Es una instancia que más que una posibilidad es una necesidad. Dicho de otro modo, es un formato que permite a la hora de la formación el desarrollo expresivo y técnico de los estudiantes. Esto hizo que se lo considere como un pasaje necesario para llegar al largo, lo cual se supone que es el objetivo de todo realizador audiovisual, como si sus posibilidades quedaran limitadas a este momento de aprendizaje.

En la instancia escolar, el cortometraje es sumamente valorado y fuera de ella sufre de carencias, en varios sentidos, que se agudizan en nuestro país, pero que también existen en otros donde goza de un lugar más destacado que en el nuestro.

Sin embargo, el cortometraje ha ido ganando lugar gracias a la existencia de realizadores y casas de producción que consagran su talento a la realización de estas piezas. De este modo, el cortometraje no queda restringido a las escuelas sino que ha conseguido un escaso, pero existente, espacio del corto. Centros de exhibición y debate, los festivales específicos de cortometraje abundan. En Europa, ninguna ciudad que se digne de ser un centro de la cultura carece de un festival dedicado a este formato. Y como cualquier otra actividad cultural, los festivales tienen asegurado el apoyo de los gobiernos, independientemente del signo político de estos. Clermont Ferrand y Oberhausen, a la cabeza de una larga lista, ofrecen sus pantallas para que los realizadores presenten ante el público y los mercados sus obras.

En la Argentina hay festivales dedicados a los cortometrajes, probablemente no en la cantidad que se espera, destacándose por su antigüedad los de Villa Gesell y de Rosario, y están abarrotados de producciones realizadas en los ámbitos escolares y por jóvenes realizadores que abordan sus primeras obras, pero jamás podrá verse un corto de un consagrado o de un veterano. Tampoco en los concursos de guiones de cortometraje, como los que desde hace años promueve el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales en nuestro país, se presentan propuestas de cineastas experimentados. Por el contrario, estos concursos responden a la necesidad de encontrar nuevos talentos. En Europa también existe este criterio de descubrimiento, tomemos como ejemplo la reciente experiencia en el marco del Festival de Cannes de la Cinefondation.

Difícilmente un cortometraje logre distribución y exhibición, ya sea en salas cinematográficas y/o en televisión. En nuestro país, a pesar de que está determinada por ley la obligatoriedad de exhibición de cortos, los empresarios han encontrado la forma de eludirla o, incluso, sin ningún escrúpulo dejan de cumplir con lo que la ley marca. En televisión, exceptuando honrosas iniciativas aisladas, los cortometrajes no tienen lugar en la programación de los canales ni de aire ni de cable, ni en los privados ni en el estatal.

Puede ser cierto que el corto no esté suficientemente instalado en el público en general y que esto genere ciertas dificultades en su aceptación, pero en la medida en que no se lo difunda tampoco se va a generar su demanda. Por otro lado, el espectador iniciado no solo lo acepta sino que lo goza y lo requiere.

Mientras se puede hablar de una industria en el terreno del largo, el corto implica una inversión a fondo perdido, que solo el empuje y el deseo expresivo de quien lleva adelante el proyecto puede solventar. No existe ningún canal de recuperación de los fondos invertidos. En Europa existen los incentivos estatales para su producción, pero en la Argentina quedan limitados a una muy escasa cantidad de proyectos cuando las arcas del INCAA permiten cubrir, en primer instancia, las obligaciones con la "industria".

En los aspectos técnicos es sin lugar a dudas donde el mundo del corto y el del largo tienen menos diferencias, ya que el foco se pone igual para cualquier toma, sea esta pa-

ra un largo o un corto, al igual que el cálculo de la profundidad de campo o la resolución de cualquier otro aspecto técnico.

Esta equidad rige también a la hora de comprar los insumos necesarios o de abonar los servicios de laboratorio, cuyos descuentos especiales para la producción de cortometrajes no hace más que justificar el trato diferenciado que desde ahí se brinda a "la industria" o al corto. Con lo cual esta equidad no hace más que aumentar la dificultad de producir un cortometraje.

Los aspectos tecnológicos, de promoción y de difusión permiten enmarcar una problemática, pero ninguno de ellos permite definir al cortometraje, ninguna de las categorías abordadas aportan algo específico que permita diferenciarlo de las otras piezas audiovisuales. Su definición surge de algunos temas específicos de su diseño, dejando en claro que los anteriores no son ajenos a este.

Se podría intentar una definición extremadamente sencilla: un cortometraje es una pieza audiovisual que, independientemente de su género —ya que permite la ficción, el documental, el experimento, la animación y otras formas que han surgido en los últimos tiempos, entre ellos el video clip—, tiene una duración que no supera los "tantos" minutos. Para el Centre National de la Cinematographie de Francia, un cortometraje es un filme de menos de 60 minutos. En nuestro medio se considera corto a una pieza de menos de 30 minutos, reservando la denominación de mediometraje para las que oscilan entre 30 y 60 minutos. Sin lugar a dudas, la cantidad de minutos despertará la polémica y la propuesta será diferente según los intereses de quien la formule. De todas formas, queda claro que un cortometraje es una pieza audiovisual de escasos minutos. Pero no es solamente la extensión lo que lo caracteriza, también hay una concepción que lo define.

Desde un aspecto puramente formal, lo señala Nöel Burch en *Praxis del cine*, una película no es otra cosa que una sucesión de trozos de tiempo y espacio. En el caso del cortometraje, donde el tiempo es la variable primigenia, este se convierte en crucial y definitorio. La construcción del espacio, si bien merece una consideración particular, no otorga el nivel de especificidad que le da la construcción del tiempo.

La cuestión del tiempo es fundamental para cualquier pieza audiovisual. Narrativamente implica, en términos clásicos, la transformación entre el inicio y el fin del filme. En el cortometraje, el tiempo para el desarrollo está limitado. Narrativamente, para producir la transformación requiere de una concentración, una austeridad, que permita incluir todo lo necesario, lo imprescindible, pero nada que no lo sea.

En el universo temático, todo es posible de ser abordado en el cortometraje: denuncias sociales, marginalidad, historias de amor, musicales, temas cotidianos, aspectos psicológicos, violencia, todo para la reflexión y/o para el esparcimiento. Innumerables historias son posibles de abordar desde las más diversas temáticas. Cualquier historia puede ser contada en un corto, como puede ser contada en un largo. La clave radica en el tratamiento que se le dé. Hay un tratamiento propio del cortometraje y es aquí donde encontramos la diferencia sustancial entre este y el largometraje, que también tiene sus propias exigencias de tratamiento. Hay formas para uno y para el otro. En lo personal he tenido la experiencia de relatar una misma historia en los dos formatos: en el cortometraje, *Rebeca Teichberg,* y en el largometraje, *Mamá querida*, la relación de dos hermanos, una mujer y un hombre, en el momento del deterioro físico de su madre. Ambas versiones fueron generosas en las satisfacciones que me dieron por su efectividad.

Siempre el realizador debe despertar en el espectador las ansias de conocer el final de la historia. Durante la observación de la película, el espectador siempre le juega sucio al realizador tratando de descubrir posibles desarrollos de la historia, hasta llegar a su fin. En el cortometraje, el realizador deberá sorprender al espectador, sin que este se de cuenta, con un final tan inesperado como contundente. "*Cross* a la mandíbula" o golpe de efecto que permite sacudir al espectador, en un tiempo tan breve como para que sienta la conmoción por haberse ensoñado, en tan pocos minutos, con los efectos del filme.

La efectividad de una película, en relación con la historia que se cuenta, no depende de su categoría de corto o largometraje sino que depende del uso correcto de las posibilidades que ofrece uno u otro formato.
La valorización del cortometraje se logrará cuando cada uno de los profesionales-artistas-guionistas, realizadores, técnicos, productores, exhibidores y teóricos que intervienen en su destino comprendan la necesidad de encontrar sus términos justos. El público lo reconocerá y quedará agradecido. ct



1



2

1. Chela Ruiz en su personaje de Berta, en Mamá querida.
2. Rebeca Teichberg en el documental que lleva su nombre.

La inmensidad de lo pequeño

Arq. Néstor Julio Otero [*]

La historia de la arquitectura registra infinidad de obras que suelen llamarse pequeñas. El Palacio de Versailles respondía a las necesidades de grandeza del reino de Francia, el Palacio Paz, al de la oligarquía argentina. La casa (el palacio) que Le Corbusier construyó para su madre se resolvió en 60 m². Esta casa junto al Lago Lemman (utilizo deliberadamente la palabra junto y no frente) posee una única ventana de 11 metros, razón por la cual el lago se convierte en elemento fundamental, y no ha sido por la virtud de composición de volúmenes ni tales o cuales tensiones sino por algo tan simple y complejo como la posición y el tamaño de una ventana.

La Capilla de Ronchamps no es una obra pequeña por el hecho de no poseer las dimensiones de una catedral gótica; sin embargo, sus vitrales se emparentan con el muro a través del cual Le Corbusier des-ilumina el recinto. Este concepto de quitar la luz para iluminar, recurso típico de la fotografía y el cine, no es ajeno a la arquitectura. La Saint Chapelle sin sus vitrales sería un invernadero, es el color de ellos lo que genera esa luz gótica.

Las pinturas del Caravaggio en San Luigi el Francese, en Roma, fueron pensadas para ese lugar y no otro, de tal modo la luz de la ventana contigua a la obra parecería haber obligado al artista; esta regla, la pintura al servicio de un elemento arquitectónico, enfatiza el valor de ambas.

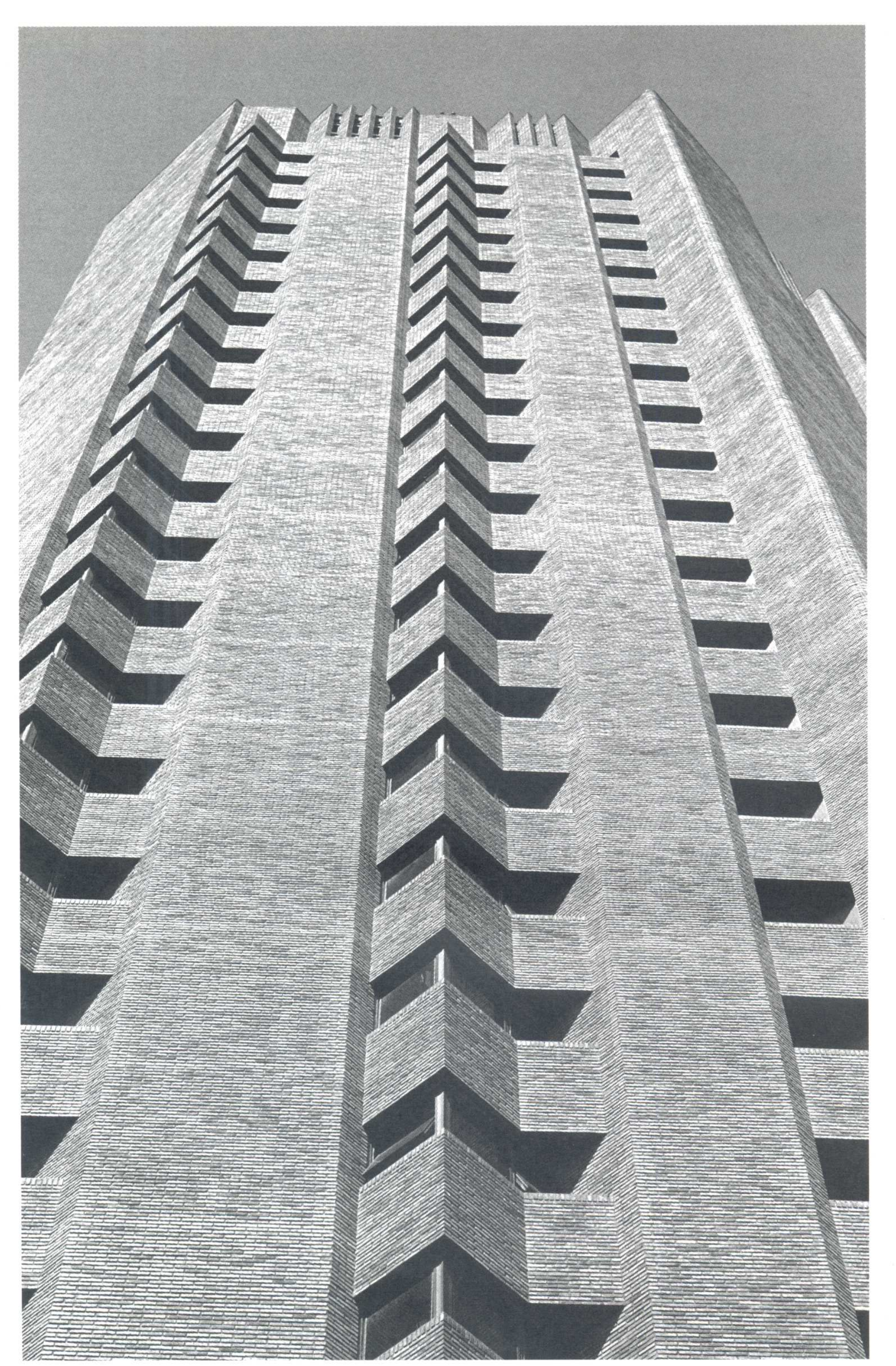
El Pabellón Barcelona de Mies van der Rohe tiene junto a su grandeza detalles que rara vez se mencionan: la cortina y la alfombra, quizás porque parecen mínimos; por supuesto, el sonido de ese ámbito sin ellas perdería sutileza. La sensación al atravesarlo resulta, así, memorable, tanto como pasar a través de la puerta de calle de la Casa Curutchet en La Plata, aunque no mida más que 1 m por 2 m, aproximadamente.

[*] JTP de Arquitectura 5
Cátedra Solsona
Arquitectura
FADU/UBA

Algo semejante ocurre con la casa de Sarmiento, donde la sombra de la legendaria higuera y la parra dan a la casa luz y temperatura adecuadas para el tórrido clima de San Juan. Y no es atrevido sugerir entonces que la precisa ingeniería de las acequias de la ciudad pueden compararse con la modesta solución de la casa.
La medida de una mano, tema quizá de la poesía, determina el tamaño y la forma del picaporte, más que el capricho de quien lo diseña. Y si de manos se trata, un buen ejemplo son las barandas de las escaleras del cine Gran Rex, de Alberto Prebisch, que no se alejan del diseño general ni reniegan de su destino y, paradójicamente, podrían competir con la importancia del frente.
No me atrevo a afirmar que algunas obras menores hayan servido de experimentación para otras mayores realizadas por un mismo autor; sí creo en la necesidad de encontrar diferentes soluciones y estas no dependen del tamaño o la envergadura económica o el afán de lujo de la obra. Lo grande no perdura por encima de la pequeño y así lo entendieron muchos arquitectos notables. Wladimiro Acosta sabía qué hacer con el sol y lo hizo independientemente de los metros cuadrados que hubiera de construir.
Las bóvedas de ladrillo de las casas de Antonio Bonet, en Martínez, son idénticas a las del edificio Rivadavia, en Mar del Plata, aunque las separen 20 años, responden a la misma búsqueda. Si la solución al problema pequeño es buena, permanecerá, como las cuñas o techos de pasto de Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona y Salaverry, que no tuvieron por qué agotarse en la casa OKS. El sillón Madrid de Horacio Baliero, gajos de cuero que caen con suavidad, reitera los faldones del techo del Colegio Mayor Nuestra Señora de Luján, en Madrid.
La palabra florero no le infundió temor ni superstición a Alvar Aalto ni Aldo Rossi eludió una cafetera ni Philippe Stark un cepillo de dientes, acaso porque Leonardo Da Vinci había dibujado ya magníficas capillas que no eran sino moldes para gelatina o modelos de postres de mazapán.

Wladimiro Acosta sabía qué hacer con el sol y lo hizo independientemente de los metros cuadrados que hubiera de construir.

La grandeza del diseño de la escalera de la Biblioteca Nacional en la calle Austria, de Clorindo Testa, no radica precisamente en su ancho. Su ingenio está tal vez en aludir al tema de la mano de Dios que guía, ya que comienza subiendo hacia un lado para llegar a otro. El par conformado por la escalera de la calle Austria y la rampa de la calle Agüero tienen, naturalmente, relación con el todo del edificio, pero, además, enriquece al diseño urbano transformando un pasaje en paseo. Asimismo, la escalera por la que se ingresa al ICI en la calle Florida no se queda abajo, llega a un local enigmático cuyo cieloraso de chapas de fibrocemento modifican de golpe la sensación de estar en un sótano.
Adolf Loos diseñó el café Museum y el American Bar con la misma elegancia que el edificio frente a la Hoffburg y sus mármoles traídos de Grecia. Christian de Portzampac transitó similar camino: así el café Beaubourg, próximo al Centro Pompidou en París no es una obra menor comparada con el Palacio de la Música en el parque de La Villete.
Los orrios en las provincias gallegas, generalmente al borde de los caminos con sus grandes discos de piedra —suerte de capiteles— donde se apoya el depósito de maíz, no fueron construidos así por razones estéticas u órdenes arquitectónicos, sino por la simple necesidad de evitar a los roedores. Este es un buen ejemplo de funcionalismo, tan ortodoxo, quizá, como el del mejor represente de la tradición funcional inglesa.
La galería es un tema sustantivo en el diseño de Eduardo Sacriste para el hospital en Tucumán; asimismo lo es en la casa que Justo Solsona construyó en el Tigre, frente al Paraná de las Palmas; el ladrillo, en



cambio, encontró otra gramática en las paredes y techos ondulados de Eladio Dieste en Uruguay y fue Ernesto Katzenstien quien construyó solo con ladrillos uno de los muros más hermosos de la ciudad de Buenos Aires.

Pensar significa mirar los hechos; hemos enumerado palabras comunes para todo arquitecto, pero también para todo ser humano: casa, pared, ventana, puerta, árbol, galería, escalera, luz, sol. ¿Son ellas pequeñas? También están los palacios, las catedrales, los imperios. ¿Son ellos grandes? Porque todo lo sólido se desvanece en el aire y el peso de la llave en la palma de una mano, que abre la puerta de una casa, según Borges, lo hace al mundo, carece casi de sentido, para mí, concebir a lo pequeño como pequeño y a lo grande como grande. ((

Detalle del muro del edificio Conurban y escalera de acceso a la explanada de la Biblioteca Nacional.
Fotografías: Alejandro Leveratto.



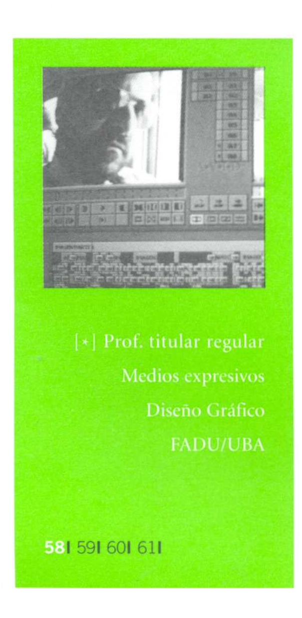
Valdez around the cities (segunda parte)

Seres urbanos y medios globalizados

Arq. Jorge La Ferla [*]

Ginebra y París: la educación de Valdez

Valdez, como Borges, concurrió a un liceo muy reputado de Ginebra, donde le fueron inculcados los mejores valores éticos y burgueses. Y se lo mantuvo alejado de la política efervescencia parisina de los sesenta y setenta. Pero luego comenzó la universidad y Valdez, ya con veinte años y más independencia, comienza su licenciatura en la Universidad de París VIII - Vincennes, señera institución creada por el presidente Charles De Gaulle para poner junta toda la hojarasca proveniente de mayo del '68. Durante su evolución cultural, Valdez asistió a cursos de Gilles Deleuze, Nikos Poulantzas y François Châtelet, y se reunió con los camaradas maoístas de Cahiers du Cinéma, principalmente con Claude Baible, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni y el católico Jean Paul Fargier. Ya de joven, Valdez leía a Marx, Lenin y Sartre y comenzó a considerar que hacer una revolución era extremadamente necesario y que él iba a ser parte de ella. En esos atípicos claustros situados en medio de un bosque lleno de pájaros y atrayentes prostitutas, Valdez vió por primera vez los trabajos de Nam June Paik y estudió muy profundamente aquel movimiento incipiente llamado video arte. La concepción sobre la creación y la posición radical vanguardista sedujo al joven Valdez que, quien, guiado por su profesor, Jean Paul Fargier, consumió ingentes cantidades de material que eran una retrasada subversión del aparato televisivo, treinta años después de su invención, en 1927. Estudiando los postulados y la obra de Eisenstein, Vertov y Godard y comprendiendo la revolución del video, que era una verdadera revolución, Valdez comenzó a defender una concepción de narrativas no lineales que de varias maneras anticipaban las capacidades de expresión del lenguaje digital y multimediático y proponían un lugar de expresión y experimentación que el cine tradicional y la



[*] Prof. titular regular
Medios expresivos
Diseño Gráfico
FADU/UBA



TV habían abandonado por completo.
Durante su estadía en París, el estudiante Valdez tuvo varios encuentros con hombres remarcables: Glauber Rocha y Raúl Ruiz, los dos realizadores latinoamericanos de cine más importantes de la historia del siglo, y Jean-Luc Godard, maestro de maestros. Finalmente conoció a Pasolini y estudió a Gramasci en la Universidad de Vincennes en el curso que la profesora María Antonieta Macciocchi hacía sobre su obra. Pero todo quedó en la admiración y el apretón de manos, pues el revuelo con los maoístas fue tal que frente a la debacle y los gritos, Valdez salió a fumar bajo los árboles de Vincennes. ¿Cómo llevar todas estas rojas ideas ilustradas hacia el Sur?, se preguntaba el joven Valdez.

Nueva York: el destino americano

Valdez pasó tres años en la Universidad de Columbia terminando con medianas satisfacciones su Masters Degree en Ciencias Económicas y Administración Comercial. Pero a pesar del cambio, Valdez no cejó en su obstinación, y recomendado por algunos de sus antiguos mentores franceses asistió de manera clandestina a varios cursos de profesores provenientes de las revistas de cine más interesantes de los Estados Unidos e Inglaterra. Entre ellos se encontraban Dana Poland, antiguo colaborador de Jump Cut y Jane Feuer, colaboradora de Screen. Volver a repasar las fanáticas lecturas parisinas de André Bazin y Jean Louis Baudry hasta leer a Fredric Jameson, la moda en ese momento entre los marxistas new age, había solo un paso. Reagan ya estaba en el Salón Oval de la Casa Blanca comenzando su revolución y Valdez había comenzado a considerar que había algo erróneo en ese supuesto abismo que encontraba entre sus ideas y el nuevo estado de cosas ideológicamente marcados por el Fondo Monetario Internacional, los Chicago Boys y Fukuyama. La extrema derecha tenía cada día más consenso en algunos países europeos y los campos de la muerte se expandían al máximo en Argentina, Bolivia y Chile.

Milán: la unión de los opuestos

Tras la última crisis ideológica que en verdad fue su primera crisis mística, Valdez pensó que todo estaba mal en su camino y comenzó a especializarse en la administración empresaria de medios de comunicación. Luego de terminar el doctorado con esta especialidad y a través de la influencia de su padre, el joven diplomado conoció a Silvio Berlusconi en Milán. Y así comienza el predestinado proceso que lo lleva a involucrarse intensamente en el movimiento y el seguimiento de inversiones en los centros más importantes de la bolsa internacional. La clave era controlar el conglomerado de la acciones de las nuevas empresas de medios de comunicación tras la privatización de los grandes canales de TV en Europa y América Latina. Esta aparente esquizofrenia le permitió a Valdez convertirse en un pragmático y frío consejero que vendía sus servicios como asesor independiente para los grandes magnates de los medios de comunicación del planeta. La incipiente privatización internacional de los canales europeos era la fuente incontrolable de nuevos negocios ligados a las comunicaciones y la circulación de información audiovisual. Cuanto más involucrado estaba en estas actividades de poder y dinero mas se convencía de que sería necesario producir profundos cambios que se condijeran con su visión de un mundo y vidas perfectos.
Valdez se fue convirtiendo en el discreto y encubierto negociador que conducía a escala mundial el proceso de monopolización total de los medios masivos de comunicación, a través de los mercados financieros que antes pertenecían a los estados. A través del manejo de las acciones ya era difícil delimitar los verdaderos dueños de las distintas empresas. Esta reconquista de los emisoras de TV y la creación de nuevos trusts financieros, controlados por sus amigos y empleadores, le constituyeron una fama y una fortuna de ribetes místicos y fantásticos. Su accionar agresivo y las exorbitantes ganancias le hicieron una vez más cambiar de idea: la historia no solo no había terminado sino que aún no había comenzado. La clave era la idea de que mantener el poder de la distribución de los medios masivos de comunicación de servicios y de entretenimien-

to era la condición indispensable para producir los grandes cambios económicos y políticos que iban a marcar el próximo siglo. Comprar y repartir el flujo audiovisual a través del satélite, las ondas hertzianas y la distribución digital a través de la fibra óptica y las redes on line iban a ser, sin dudas, el negocio más rentable. El manejo de las llaves de las cañerías del flujo audiovisual iban a ser controladas por algunos de sus amigotes: John Reed de Citicorp, compañero de Valdez del colegio en Buenos Aires, y Ted Turner eran los más cercanos colegas del ambiguo Valdez.

La Paz: la primera misión andina

En 1993 Valdez se dirigió a Bolivia para resolver los serios problemas que CNN estaba enfrentando en América Latina. Las extrañas interferencias en sus transmisiones evidenciaban un boicot a sus expansión como único canal de noticias en el continente. Y así fue que Valdez condujo una extraña misión en ese extraño país que terminó con un gran suceso, convirtiéndose en uno de los hombres de mayor influencia y confianza del entorno de Ted Turner. Valdez, asumido como un héroe decadente, afirmaba entre amigos que había descubierto en el altiplano el origen místico de la TV. Tras varios años de intervención de Valdez en el tema las emisoras públicas de TV en América latina estuvieron rápidamente monopolizadas por unas pocas empresas, relacionadas todas entre sí, a través de leyes antitrust pocos comunes y dudosos acuerdos. Todo el negocio de las comunicaciones a nivel planetario quedó en las manos de algunas corporaciones que ante cualquier duda o problema contrataban los servicios de Valdez. Pero había un solo problema que nadie se animaba asumir hasta el momento: el caso de Cuba.

La Habana: la segunda revolución

Y así, una vez más, Valdez logró el mayor acontecimiento jamás imaginado, como fue tratar con las autoridades y con el propio Fidel Castro la futura privatización de la TV cubana bajo las apariencias de empresas mixtas con el 51 % de capital estatal cubano. El arduo primer paso, tras la visita de Ted Turner a la isla, fue la apertura de la primera oficina permanente de un corresponsal de la TV estadounidense en la isla. Valdez consiguió la anuencia de las autoridades estadounidenses y cubanas para que en marzo de 1997 se abriera la primera oficina de CNN en La Habana. El resto fue logrado a través de la paciencia y de largas negociaciones. Valdez pasó a partir de 1997 una parte del año en la isla y no solo para pescar en su yate sino también para mantener frecuentes reuniones de trabajo con los mayores líderes de la revolución.

De Poona a Shogoyi: la larga marcha de Valdez a Oriente

La profunda conciencia reflexiva de Valdez provocó un serie de colapsos en sus creencias existenciales y en su frágil equilibrio mental que lo condujo a una profunda búsqueda de su ser. Valdez estaba decidido a dejar las grandes ciudades y los sucios negocios. Tras varios meses en la comuna de su maestro Osho, en Poona, India, Valdez comprendió que su controversial destino era en verdad uno solo. El dilema consistió para él en encontrar la manera de combinar sus bajas acciones y sucios negocios con los altos ideales y limpias creencias que aún sostenía. Tras ser dado de alta en una famosa institución de salud mental en Beverly Hills, Valdez conoció a Bhabwan Shree Rajneev en Los Ángeles y así comenzó una fuerte amistad con Osho, que se convirtió en su maestro y amigo. Osho fue el primero que reforzó en Valdez la aceptación de su destino logrando que se aleje del sufrimiento que le provocaba la aparente dicotomía entre sus acciones y pensamiento. "Tu gran error es querer elegir y pensar en lugar de seguir adelante con todo lo que eres sin pensar en ello". Vivir sin autoconciencia era la vía para la iluminación, según Rajneev. La culpabilidad era el pecado que a Valdez lo había conducido esos años de la euforia al psicoanálisis y al *electroshock*. Y así fue como Valdez comienza sus primeros peregrinajes campestres Poona, sede central en India del maestro. En sus largos periodos de ocio y profunda meditación escucha por primera vez las enseñanzas de Lao Tse a través de los mandamientos

de las versiones del tao. Y la primera enseñanza que le daba el maestro frente a su ansioso entusiasmo era que el tao en su esencia era imposible de decir. Siendo un ganador, Valdez sintió que era también un gran perdedor, y que todo iba a ocurrir y lo debía aceptar así, sin ninguna intención previa. Así, Valdez se había convencido de que era uno de los hombres más poderosos de la tierra sin quererlo; y que ese suceso aparente era un resultado, no una causa. Así fue que Osho le discurseó: Si te mantienes sin un deseo de prestigio, fama, nombre y ambición... triunfarás y la victoria será tuya. La consecuencia es la ley interna de la existencia y esta ley es llamada tao". Luego de una cierta y aparente calma, Valdez se conducía por la imprescindible vía de la meditación. No pensar sería la única manera de aproximarse al verdadero sentido del vacío y al estado esencial de su búsqueda desesperada. Estudiar el *tao te Ching,* a través de la práctica y la palabras del maestro, fue el primer paso de su largo viaje hacia el Este.

La cuestión quedaba en dilucidar porque Bodhidharma fue al Este, y Valdez al oeste. Así fue que Valdez abordó el avión de Japan Airlines en Los Ángeles. Escapándose de negocios fortuitos y obligaciones en Tokio voló hacia Fukuoka y se dirigió hacia la ciudad de Kumamoto donde pasó siete días, o siete años según se lo mire, en el monasterio de Shogoyi en el sur de Japón. Hay un video perdido en un cofre de un maestro que muestra imágenes de Valdez convertido en un monje buscando en el Budismo Zen una historia no escrita. Desde los orígenes, cuando Bodhidharma, o Daruma, un Buda viajante y fundador que lleva el budismo desde la India a China, produce el inevitable cruce entre Buda y Lao Tse. Valdez, que vivía como un monje, única condición para permanecer en el radical monasterio, luchaba denodadamente contra el influjo de los afectos, la posesión y el deseo. Al cabo de las siete jornadas llegó al límite que lo llevó a considerar quedarse en ese monasterio para siempre.

Urbe Valdez: Xanadú 2000

Grandes noticias marcaron el inicio de este nuevo siglo, las cuales nos señalan los derroteros del milenio a venir. El esperado logro de Valdez y la promisoria fusión entre America On Line con Time Warner fueron el acontecimiento esperado por todos tras los fallidos intentos de Microsoft por comprar la compañía de Ted Turner. Ya era una certeza las premoniciones de Valdez sobre la concentración absoluta en pocas corporaciones, del inmenso y potencial negocio de la distribución del flujo audiovisual.

La fortuna de Valdez ya no se puede medir en cifras y sus pasos son evidentes. Cansado de las islas Caimán Valdez, siguiendo los delirios en la construcción de Xanadú de un ciudadano Welles, decide invertir en su propia urbe. Con apuntes de la épica historia de La Costa de los Mosquitos de su amigo Paul Theroux, Valdez está construyendo, en algun lugar de la Argentina, una ciudad a su medida a partir de una concepción mediática del espacio urbano. Vidrios, espejos y pantallas son parte de una urbe de cristal que marcará un hito en este nuevo siglo. Valdez como una abeja reina, dominará desde un panóptico los inmensos laberintos en la península de Valdez: un perverso panal mediático de falsas utopías. ct

La primera parte de este artículo fue publicado en Contextos 2, septiembre de 2000.

Apariencias

Laura Novik [*]

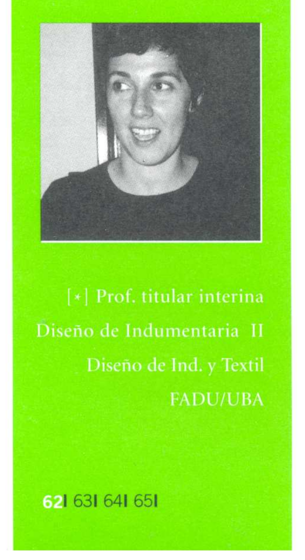
La compartimentación del universo en función de fronteras dimensionales sirve para establecer campos de referencia en relación con el entorno, pero al mismo tiempo puede definir límites que impiden un acercamiento a la realidad como una totalidad compleja.

Nuestro entorno de objetos es normalmente analizado a partir de unidades polarizadas en función de dimensiones relativas: lo grande *vs.* lo pequeño, lo pequeño *vs.* lo diminuto, lo diminuto *vs.* lo minúsculo y continuando, el nivel atómico, el subatómico, hasta llegar a un camino sin retorno, un paréntesis de materia sobre el que juega un principio de desorientación espacial.

Sin embargo, la realidad se nos presenta de manera caótica, desgranando en múltiples niveles una trama conectiva con dimensiones y relatos contrapuestos que atraviesan los diferentes tipos de objetos. La indumentaria puede pensarse mediante una metáfora musical, como un nexo que relaciona prendas, accesorios, avíos y detalles en una articulación de orden físico y narrativo con diferentes niveles sonoros.

Esta sensación de contrapunto permite capturar el pasaje entre dimensiones y comprender la sustancia de infinidad de detalles que pertenecen al orden rutinario del comportamiento humano y que pierden visibilidad en lo cotidiano. En este sentido, las fronteras métricas, los límites del objeto y los detalles pueden descubrir las razones de la decisión y la simbología de estas decisiones en un registro más profundo de los hábitos y las modas.

El vestuario puede entenderse como un pentagrama en el que se ordenan y circulan, en forma más o menos continua, prendas, accesorios, detalles y avíos con diferentes límites físicos y alcances lingüísticos. En la sintaxis de la prenda se articulan las manifestaciones corporales y extracorporales de la apariencia que indican las maneras como la



[*] Prof. titular interina
Diseño de Indumentaria II
Diseño de Ind. y Textil
FADU/UBA



identidad se proyecta a través de la manipulación de cuerpo, tejidos y demás materiales que conforman el código vestimentario.

La apariencia dimensional de los objetos y la apariencia de la identidad del sujeto plantean una instancia de relación entre hombre y producto a partir de un núcleo expresivo que surge como construcción de la identidad social. La "pequeña escala", entonces, se convierte en un área de estudio que excede lo superficial de los comportamientos para servir de partitura en la que se confrontan ideologías, hábitos y tradiciones. Se define, así, una melodía con dimensiones métricas precisas que relata y expresa su significado simbólico en los detalles.

Continuando con la metáfora musical, la prenda de vestir se convierte en un segmento melódico en el que se asientan las "estrategias de autorrepresentación", como las llama Irving Goffman. De este modo cada variación del comportamiento se expresa a través de una variación de las piezas o incluso desde el intersticio, espacio que funciona a modo de silencio: el brillo de un broche, la altura de un tacón, la línea de una cremallera, la superficie de un botón. Infinita cascada de huellas poco visibles que "susurran" o simbolizan movimientos minúsculos en los que se asienta la creación de la identidad a través de los comportamientos.

Dado que el vestuario está constituido por prendas con detalles funcionales acotados, avíos contenidos en mínimos espacios y adornos que se expresan desde la miniatura, estas instancias son examinadas en un espacio crítico a fin de entender más claramente su aporte a la construcción de la identidad.

El objeto pequeño desarrolla sus energías potenciales en el delicado equilibrio entre solidez y fragilidad. Lo diminuto expresa la identidad expresiva acorralando el gran gesto y la construcción física, donde lo esencial surge precisamente en la frontera entre *topos* y comportamiento. Y al igual que el resto de los artefactos, en la vestimenta la pequeña escala no está encerrada en límites precisos, más bien genera un relato orgánico que comunica las diversas dimensiones métricas y semánticas de las prendas. Un sombrero excede el espacio que rodea al hombre, su límite físico es al mismo tiempo una puerta que explota la dimensión del yo corporal.

Al mismo tiempo, el límite de la dimensión permite jugar con el principio de desorientación espacial que se descubre en la presencia por ausencia, tal es el caso de un nuevo pantalón Levi's que apela a la desaparición de los cortes y costuras del jean clásico para desarrollar un volumen nuevo a partir de pliegues que esconden las costuras ausentes. Es entonces cuando la sensibilidad exagera sus alcances para encontrar el sentido oculto del traje desde su dimensión cultural, el detalle constructivo surge como intersección crítica en la que el objeto se vuelve evidente, donde podemos asistir a la mutación de cuerpo a cultura.

Otra instancia es determinada por un nivel más acotado, representado por avíos y aplicaciones, a los que llamamos detalles, accesorios o adornos, elementos dispares que participan en la comunicación y construyen una totalidad orgánica con tonalidades o atonalidades que dan forma a los estilos.

Estos minúsculos elementos conforman distintos niveles que transitan dentro de la prenda y son expresivos de esa situación de tensión. Un ejemplo lo dan ciertos anclajes, como el bretel, estructura de dimensiones pequeñas que trabaja contra las leyes de gravedad para transformar la silueta femenina. Recurrentemente considerado como suplemento superfluo, para Gillo Dorfles es uno de los primeros ejemplos de cosmética estructural, que controla el territorio de los pectorales y hombros para hacer una declaración pública de la naturaleza sexualmente seductora del cuerpo.

El portaligas es otro complejo sistema de sostén con tirantes, piezas de enlace y unidades de ajuste, utilizado para manipular nalgas y piernas y que se presenta como una declaración tecnológica y visual de normas o desviaciones culturales. Y en una dimensión todavía más reducida se encuentra la liga, en cuya extensión escueta se expresa el pasaje del estado de soltería al matrimonio obrando como compuerta de la castidad femenina.

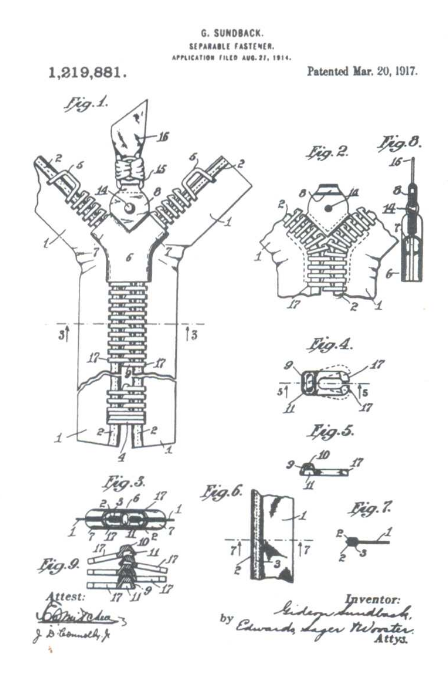
La apariencia de la decencia muchas veces se detiene en las intersecciones donde

ciertos artefactos celebran la exhibición corporal y otros actúan a modo de resguardo, como la bragueta del pantalón. El clásico jean de 5 bolsillos con su discurso de trabajo, juventud, aventura y masculinidad produce una nueva instancia narrativa en el espacio de la bragueta, acceso de la prenda. Un pequeño sistema de cerramiento contiguo al sexo, que transforma la dimensión comunicativa del "vaquero" en una porción de pocos centímetros. Es armadura de castración de férreos dientes entrelazados si la cremallera está cerrada, herramienta de liberación sexual si abre con velocidad o lenta compuerta puritana de botones y ojal. Volvemos a la idea del pasaje, como lo es el picaporte en la arquitectura, elemento que conecta el interior con el exterior, lo público y lo privado, el cuerpo con el entorno social. Por otra parte están los accesorios que sostienen el cabello, abrazan el cuello y los brazos, cuelgan de lóbulos o encarnan en la piel a fin de proyectar la identidad más exacta posible. Los collares, aros, hebillas y correas son algunos de estos objetos por un lado completamente incontrolables a causa de su propia entidad física y por otro lado constituyen la no-parte corporal sobre la que ejercemos el control más completo. En nuestros dedos se transforman y moldean convirtiéndose en artefactos antropológicos que tientan al espectador para provocar admiración.

En los últimos años hemos asistido a un



(96.)
MARTIN MARGIELA



nuevo discurso de la vestimenta, en lo que Marc Augé llama la supermodernidad. En este camino investigan muchos diseñadores que crean prendas electrónicas. Estamos en el nivel de la miniatura como accesorio. Es el caso del trabajo de investigación de Levi's junto a Philips para producir la ICD + Collection. Se trata de cuatro chaquetas equipadas con un sistema integrado de comunicación. El cuello de la prenda tiene auriculares Philips; entonces, no solo expresa la extensión del yo corporal en la dimensión métrica exterior sino en una dimensión psicológica más compleja.

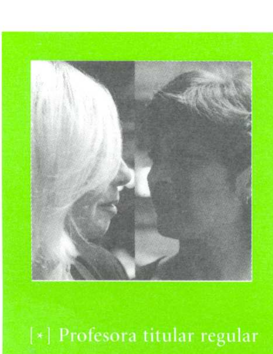
Estos detalles de las prendas promueven la idea de no distancia con el futuro, ofreciendo una solución a partir de la "accesorización" del sujeto, narrativa de la supermodernidad y su visión utópica del exceso como estrategia de anticipación a contingencias nuevas.

El objeto miniatura o gigante, no importa si es vestimenta o habitación, traduce las metáforas de los modos en que se transforma la expresión personal dentro de la vida cotidiana, nos permite poner atención en las marcas de la apariencia que se filtran desde el concierto universal de los objetos. ((



Depende

Arqs. Aida Daitch [*] y Viviana Miglioli [**]



[*] Profesora titular regular
[**]Profesora titular adjunta
Intr. al conocimiento
Proyectual CBC/ UBA

De la naturaleza de las dimensiones

El concepto de medida aparece implícito en la definición de dimensión. La medida es la expresión comparativa de una dimensión o cantidad con respecto a otra de la misma especie adoptada como referente.

En nuestra pequeña aldea globalizada, donde medimos memoria RAM y pesamos archivos en bytes, nos sentimos muy alejados de los habitantes del burgo medieval, para quienes el cuerpo era un patrón de referencia, y construían catedrales y castillos midiéndolos en pies, codos, pulgadas, brazas y palmos.

Estos sistemas de medidas, necesariamente imprecisos, no se extendían más allá de cada región, involucrando poblaciones que tenían algún tipo de relación. Se debieron comenzar a establecer equivalencias cuando las necesidades comerciales, ampliando los radios de acción, lo requirieron.

Si no existieran hoy sistemas internacionales para cuantificar la realidad, si la forma de medir el tiempo fuera distinta en Londres que en Tokio, si un metro veinte centímetros tuviera una dimensión en Santiago de Chile y otra en Burdeos, no habría ninguna forma posible de intercambio (salvo el interpersonal, nada despreciable y muy abandonado).

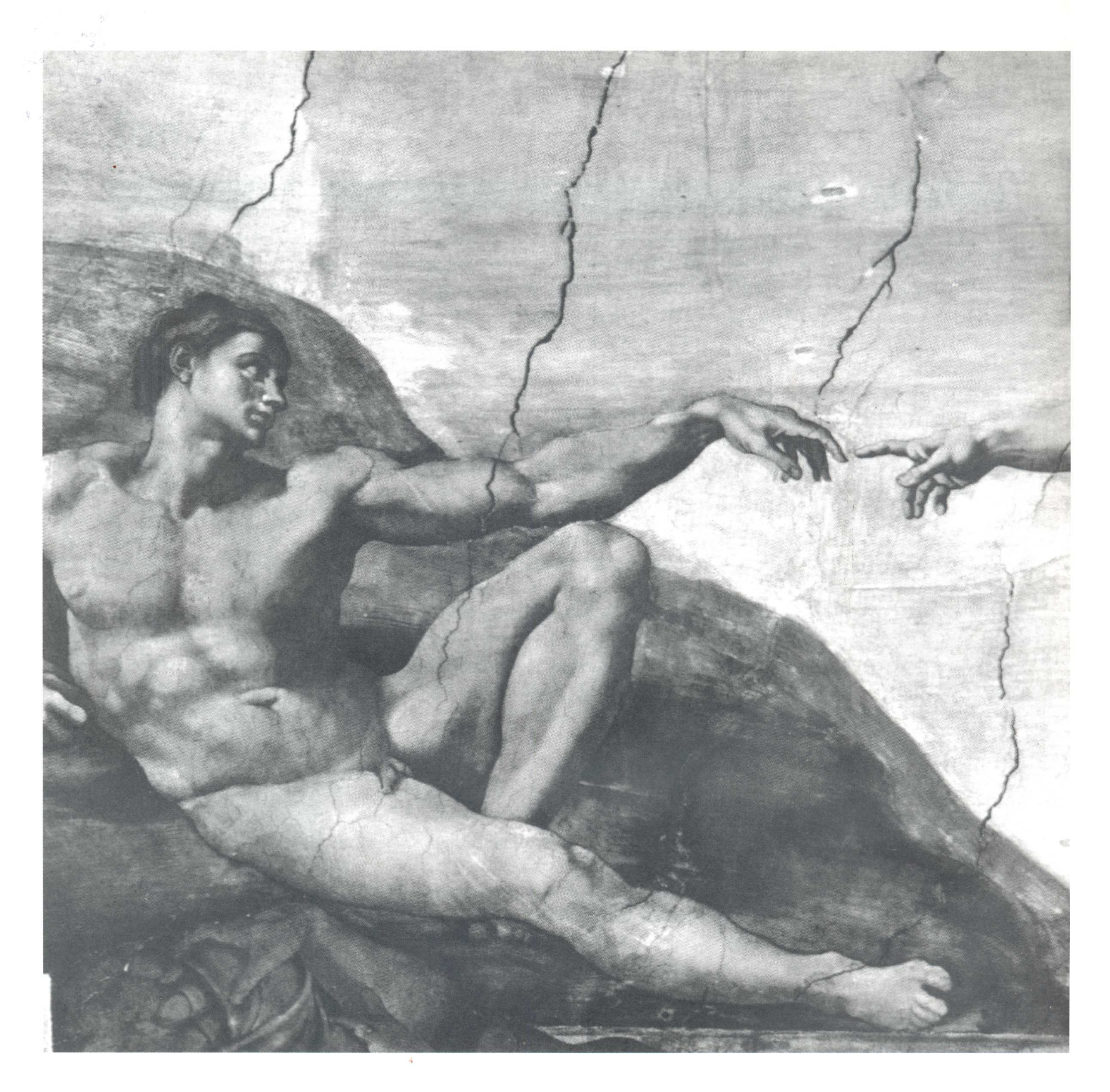
El pensamiento racional y universal de la Revolución Francesa aportó la primera materialización de la unidad de medida de nuestro viejo y querido sistema métrico decimal. Sesudos señores de comisiones internacionales guardaron celosamente bajo cúpula de cristal "un metro" de platino, derivado de una subdivisión de un meridiano terrestre.

El hombre podía medir todo, hasta el mundo, fraccionándolo en gajos como a una naranja preparada para ser comida.

El nivel de abstracción del patrón de medida creció proporcionalmente con las posibilidades tecnológicas, sin desprenderse de las circunstancias generales.
En plena guerra fría, la emisión de un material radiactivo (radiaciones emitidas por una lámpara de descarga llena del isótopo 86 del criptón) fue la encargada de proporcionarnos la referencia indiscutible. Épocas en las que el botón rojo latía, anhelante, bajo el índice nervioso de algún amo del mundo. Es hoy la distancia recorrida en el vacío por un láser en una fracción de 1/299.792.458 de segundo, impensable para nuestra noción del tiempo, la concreción, absolutamente inmaterial, del referente a las medidas de los objetos entre los que transcurre nuestra vida.
Todo se ha vuelto vertiginoso y virtual.
Le Corbusier estaba casi tan alejado temporalmente de los constructores de catedrales como nosotros. Sin embargo, cuando trabajó sobre la serie dimensional del Modulor, encontrando poesía y belleza en la perfección de los números, puso al hombre y sus acciones como protagonistas. El metro patrón del Iluminismo, preciso e implacable, es el que aportó las unidades, pero cada una de las dimensiones de la serie estuvo dictada por una situación vital: sentarse al aire libre para ver pasar la vida, sentarse para trabajar, apoyarse para mirar el paisaje, tocar el techo, o el cielo.

De las dimensiones de las cosas

"Considerando cultura al conjunto de conocimientos científicos, estructuras sociales, religiosas y manifestaciones artísticas que caracterizan a una sociedad, como también los rasgos externos que conforman la vida económica y tecnológica, el mundo material de los objetos diseñados forma parte de los bienes de la cultura y constituye la imagen física con la cual un grupo social se representa a sí mismo. La arquitectura, los objetos de uso, los mensajes gráficos y audiovisuales, expresan los valores espirituales de una sociedad y por su misma naturaleza ponen en juego los valores materiales, medios y modos de producción."[1]
Teniendo en cuenta todas las formas posibles de medida, se puede decir que un hecho proyectual no existe si no tiene medida. Cuando un diseñador decide la duración en segundos de un video, el peso en gramos de un teléfono celular o la altura de las butacas de un cine, no solo está decidiendo cuestiones ergonométricas objetivas, también está interpretando las culturales y simbólicas. El ingenio popular, apelando a la sorpresa, consagra al kilo de plomo como de mayor magnitud que el de plumas. Los quince minutos que adelantamos el despertador para alargar más nuestra noche no miden igual que los quince minutos de espera de un ser querido por llegar.
Un objeto o un espacio pueden tener una dimensión que exprese algo más que lo estrictamente mensurable, intentando comunicar otros valores. El portal de una iglesia excede las dimensiones necesarias como medio de salida para transmitir valores trascendentes y articularse con la fachada como totalidad.
Los deseos ocultos o manifiestos de grandeza aparecen sin sutilezas en las figuras que ejercen poder. Aunque las dimensiones humanas pueden generalizarse, los sillones de los gerentes de una empresa son más altos que los de sus subordinados.
La firma de un gobernador provincial comparte, con la misma jerarquía, el espacio de un póster que anuncia una exposición, la de Pablo Picasso, autor de los objetos exhibidos.
Las dimensiones no solo son mensurables, sino que además están cargadas de significados. Cuando realizamos el mágico acto ritual de sentarnos a escuchar música, compartimos nuestro pequeño espacio individual con la soledad de los sonidos y su desnudez.
Si intentamos elegir música en los *megastores* regenteados por las grandes grabadoras y sus negocios internacionales, debemos permanecer de pie, con pésimos auriculares que filtran el ruido exterior y casi no registran lo solicitado. Tanto tamaño para tan magra oferta. Siempre, y en todos lados, más de lo mismo, transmitido insistentemente en todas las cadenas de radio y televisión.







De la medida de lo concreto y lo abstracto

En un artículo recientemente publicado en el diario *La Nación*, Santiago Kovadloff dice: "Lo concreto, cuando es excluyente, me aplasta".[2]

En estos tiempos, donde la interioridad está empobrecida, parece necesario manifestarse a favor del ajuste de los lenguajes, privilegiando los que apelan a la abstracción del pensamiento, como respuesta alternativa a los excluyentes predominios culturales. Frente a la invasión de lo global, se impone ser creativos en la reivindicación de lo propio, aunque nuestra dimensión sea pequeña en el concierto de las naciones.

Este no es el "fin de la historia" (idea macro si las hay), como se anuncia. Al menos no de la nuestra. Si nos conectamos con nuestro contexto, historia y recursos, recreando de manera contemporánea tecnologías probadas y no tanto, lo que se desprecia por menor, "jacarandoso y lapachiento",[3] podremos resolver los problemas en el tamaño adecuado a nuestras necesidades, haciendo de ello una virtud.

"En *La Creación*, el fresco de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, Dios está a punto de dar vida a Adán. Falta un centímetro para que ese momento fantástico ocurra. Precisamente un centímetro y tres milímetros distan entre Adán y Dios. Esa dimensión crea una tensión tan grande que uno no puede más que emocionarse pensando que, cuando ese centímetro con tres milímetros desaparezcan, va a comenzar la vida."[4]

[1] Del escrito "Reflexiones sobre el tema de la materialidad", Trabajo de investigación inédito, Arqs. P. Sztulwark y G. Turrillo, 1998.

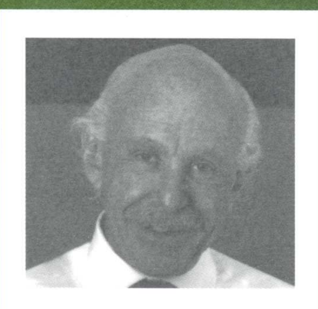
[2] S. Kovadloff, "El arte de la fuga", en *La Nación*, suplemento de Cultura, 1 de abril de 2001.

[3] "En los años de la dictadura militar ('76-'83), la más sangrienta de todas las dictaduras sangrientas, se forjaron dos neologismos despectivos, lapachiento y jacarandoso, para calificar el país que los sediciosos en el poder pretendían exhibir en el extranjero" (J. J. Saer, *El río sin orillas*, Alianza, 1991).

[4] Del fascículo Antes del diseño la dimensión, de las cátedras coordinadas de ICP por la arquitecta Manteola.

Ilustración: ***La creación del hombre*****, Miguel Angel Buonarrotti, Capilla Sixtina, 1524.**

Hugo Kog



Hugo Kogan en su estudio de la ciudad de Curitiva, Brasil.



El concepto de tamaño, grande o pequeño, remite a un parámetro de comparación. Los objetos aprehensibles por el hombre, se ubican en el campo del diseño industrial.
Hugo Kogan fue elegido para esta entrevista por su trayectoria en proyectos de variada complejidad y el haber creado objetos que hoy forman parte del imaginario colectivo, como la radioTonomac Platino, el televisor de 14 pulgadas de Tonomac y el Magiclick de Aurora.
Asociado hoy con Legaria y Anido, desarrolla acuerdos de representación y cooperación con estudios afines de Europa y los países del Mercosur, con oficinas propias en Curitiba, Brasil.

Hugo Kogan

Rigurosidad en los procesos proyectuales

Las preguntas que aqui se consignan fueron enviadas al arquitecto Kogan como disparador de su texto. Las respuestas están contenidas en esta nota.

En el nuevo contexto internacional, ¿las empresas de servicios están preparadas para dar respuesta a los nuevos requerimientos?

¿Hacia dónde va el diseño industrial en la región?

¿Cuál es la influencia de las nuevas tecnologías?

¿Cuál es la relación y la responsabilidad del diseño industrial con el medio ambiente?

¿Qué programas y metodologías organizan el proceso de diseño?

Este será un siglo plagado de transformaciones y desafíos, cuyas consecuencias difieren de todo lo que hemos conocido hasta ahora. Somos espectadores y protagonistas de cambios vertiginosos cuyos efectos alcanzan al mundo entero, generando nuevas condiciones sociales, culturales y económicas.
Estos profundos cambios, la concentración de los negocios y el poder financiero acumulado, han modificado el escenario donde se desarrolla la actividad empresaria. La consecuente homogeneización de los mercados obliga tanto a las empresas como a los arquitectos, ingenieros y diseñadores a competir con las empresas de producción y de servicios de todo el mundo. Estas nuevas condiciones imponen cambios estratégicos, tecnológicos y culturales que permitan confrontar con empresas internacionales, especialmente con las que comparten nuestros mercados.
La supervivencia de las empresas depende en gran medida de su velocidad para conectarse con las fuentes de investigación y desarrollo y suministro de tecnología, de *know how* y de conocimientos.
Con las empresas de servicios pasa otro tanto: sus clientes, empresas multinacionales y nacionales, se encuentran enfrentados a nuevos problemas y exigen aportes actualizados y profesionalizados de sus colaboradores externos, y esperan de ellos que se involucren profundamente en sus programas y en la búsqueda de respuestas y soluciones.
Las nuevas grandes áreas comerciales, los llamados mercados globales, requieren procesos de investigación, de análisis, de prospección y de comunicación tales que los sectores ocupados en desarrollarlos han adquirido preeminencia sobre áreas que fueron consideradas estratégicas, en las que se encuentran las disciplinas proyectuales y, específicamente, el diseño. En este contexto, la investigación y el *marketing* han ocupado espacios centrales en los niveles de decisión empresaria.
Las empresas de servicios, entre ellas las de diseño, se verán impulsadas a transformarse en empresas de clase mundial a través de alianzas, fusiones o desarrollos *in home*, para poder responder en tiempo real y con calidad a las nuevas demandas. El reto de la integración impone una redefinición de estrategias y tácticas, un profundo análisis de capacidades, de objetivos, de fortalezas y debilidades para responder a las nuevas exigencias de los clientes en este mercado ampliado.

Somos testigos de la mayor y masiva comunicación que induce al consumo de productos unificados tecnológica y formalmente, de calidad homologada y costos en permanente decrecimiento, democratizando el acceso a ellos. Esta categoría de productos, casi *commodities*, es diseñada y desarrollada para el mercado internacional en los centros de producción.
La centralización y concentración de la investigación y el desarrollo, tanto como la migrante producción en permanente búsqueda de regiones de menores costos e impuestos, han limitado fuertemente el desarrollo de productos de altas series en los países periféricos. Como respuesta, las empresas han investigado y orientado sus negocios hacia productos que, por las características de sus mercados, se producen internacionalmente en baja serie, espacios comerciales llamados "nichos".
En el país se están desarrollando productos de alta calidad, que responden a requerimientos y normativas internacionales y dan satisfacción a nichos de mercado. En este sentido ha surgido un tipo de demanda de servicios de diseño que configuró la necesidad de una respuesta particular, específica y especializada.
A diferencia de los desarrollos para productos de consumo durables, en los cuales los lotes de producción, las variables del mercado, diseño y tecnología se encuentran generalmente más acotadas, surge un nuevo perfil de productos semiindustriales, cuyos rasgos conceptuales los ubican dentro de un área de especialización. La dinámica de cambio en la oferta de servicios y el avance tecnológico que acelera la obsolescencia de los productos han determinado la necesidad de desarrollar áreas proyectuales capaces de afrontar desafíos no convencionales, en los cuales la investigación permanente, la formación de recursos humanos y tecnológicos y la adecuación del proceso de diseño resultan factores imprescindibles.
Tal tipología no es, en realidad, una demanda de estos

tiempos. Siempre existió la necesidad de desarrollar productos de baja serie, que indefectiblemente debían ser resultado de un proceso semiindustrial. El hecho novedoso consiste en que este tipo de desarrollos, a diferencia de lo que ocurría anteriormente, conlleva una expectativa de imagen propia de productos masivos, sin limitaciones tecnológicas ni estéticas. Estos desarrollos configuran un verdadero desafío y una oportunidad para el mercado proyectual de la región.

La aplicación creciente de inteligencia artificial a los procesos de diseño, ingeniería y producción y el desarrollo de nuevas tecnologías y materiales ha producido cambios profundos, tornando incompetente lo que hasta hace poco fue considerado de avanzada en términos científicos, técnicos, productivos y organizacionales, generando nuevas relaciones de valor y disminuyendo el costo y valor de la producción básica. El papel de la revolución en los transportes y la logística, con su consecuente disminución de costos y tiempos, y el de las comunicaciones ha sido fundamental en estas transformaciones, la transmisión de datos por computadora, Internet, correo electrónico y la fibra óptica han impulsado aún más los procesos de integración.

El grado de desarrollo de los nuevos materiales, tecnologías y procesos es de crecimiento exponencial. Hoy no se activan solamente alrededor de las guerras; han adquirido fortaleza propia, resultado de las competencias comerciales globales.

En los últimos 20 años se duplicó el conocimiento humano y ahora se duplica cada 5 años. Esta duplicación supone la renovación de todas las capas tecnológicas, no solamente comunicaciones, electrónica y computación, sino también en metalurgia, diseño y *marketing*; como consecuencia de esta veloz evolución aparece la obsolescencia. Son obsoletas rápidamente las tecnologías de producción, de *marketing* y de producto.

A su vez, esta revolución tecnológica es un fuerte impulsor del desarrollo de nuevos servicios y productos, incidiendo en la actividad del diseño y las ingenierías.

La masiva introducción en los mercados de las últimas tecnologías de la información, los medios de comunicación, los nuevos sistemas de educación y las nuevas relaciones de trabajo están modificando y homogeneizando profundamente las culturas y las costumbres.

Como consecuencia, está naciendo una contratendencia, denominada tribalismo, según la revista *Mercado*:

> "Las compañías cuyos productos y componentes no son compatibles con la globalización, encuentran una alternativa en una contratendencia también en crecimiento: el tribalismo o el ángulo local. Cuanto mayor es la integración de las culturas y la erosión de las fronteras que produce la economía global, mayor es la necesidad de mucha gente de reconectarse con sus raíces. Una tendencia de este tipo se está perfilando ahora en Japón. Cuando se rompa la burbuja de la economía global, también se romperá el enamoramiento de la nación con la cocina internacional o los viajes y las culturas diferentes; volverán a estar de moda los kimonos y el sushi y también las palabras como valor, modesto y puro. Esto no significa que las multinacionales occidentales tengan que colgar los guantes, pero si que hay que prestar un mayor grado de atención a las culturas. Philip Morris, por ejemplo, guardó sus avisos de aventuras al estilo James Bond y los reemplazó por otros con tono muy diferente y con los mensajes hablados sólo en japonés."

La veloz obsolescencia de los objetos y artefactos genera, especialmente en los países periféricos, serios problemas que afectan y afectarán progresivamente la calidad de vida de sus poblaciones.

La industria, especialmente la de gran inversión en activos físicos y tecnológicos, resiste fuertemente a los cambios y tiene gran inercia en los procesos. Contamina de diversas formas y sus únicos límites son los costos y las leyes.

En este contexto, el diseño, parte integrante del proceso productivo, puede actuar, a mi entender, en áreas que le son pertinentes: la sistematización y el orden, la calidad,

la economía de recursos y la belleza, apoyándose en una herramienta peligrosamente olvidada: el sentido común.

Dentro del universo de productos donde interviene el diseño industrial, un segmento importante se vincula íntimamente a las estrategias comerciales empresarias; donde la inversión, la diferenciación, la innovación, la identificación de los nichos de mercado, la segmentación, los canales de distribución, la identificación del consumidor y de sus necesidades, la estructura de costos y la rentabilidad son variables fundamentales al diagramar los programas de diseño.

Para poder dar respuesta a estos requerimientos, es necesario trabajar con alguna metodología destinada específicamente a la creación de productos industriales, desde la concepción de la idea hasta el producto terminado. Esta metodología debe permitir administrar una completa gama de requerimientos que un proyecto de producto industrial debe respetar en sus fases de desarrollo.

La amplitud de rubros con que se encuentra el diseñador, hace que cada situación adopte un carácter único casi irrepetible. Factores diversos, como la magnitud de las escalas de producción, los mercados de destino, la infraestructura productiva instalada y los recursos humanos disponibles, hacen imposible la aplicación sistemática del bagaje metodológico. Entonces es cuando nace el programa de diseño.

Un programa de diseño combina, en dosis adecuadas, el rigor del método con todas las situaciones particulares que constituyen el entorno de la empresa comitente y su futuro producto. Se transforma, así, en el elemento rector que guía la totalidad de las acciones a emprender para la obtención del objetivo. Vale decir, la transformación de una idea en un producto.

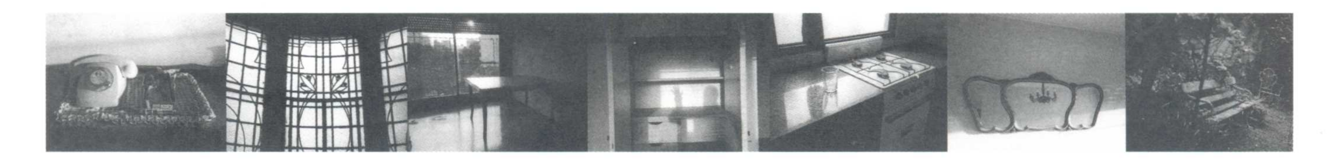
En ocasiones, y como consecuencia de los requerimientos de desarrollo de nuevos productos, las empresas replantean gran parte de su operación, el uso de los recursos, los ciclos de desarrollo de los productos y la totalidad de sus estrategias. Comienzan a manejar herramientas como la información gerencial, la imagen corporativa, el trabajo en equipo, el rediseño de las estrategias y sus consecuencias en la estructura organizativa, el nuevo perfil de la gente, la calidad y la incipiente incorporación del cuidado del entorno y la ecología. Programan en términos de valor, comienzan a valorizar la experiencia del usuario y priorizan la calidad de prestación del producto.

En esta etapa, la relación entre diseño y empresa comienza a accionar fuertemente, y es donde la tarea interdisciplinaria, la rigurosidad de los procesos de diseño y el control de cada una de las etapas imponen acciones altamente profesionalizadas y experimentadas en procesos complejos.

Ilustraciones: grilla de calefacción, Línea de calefactores Eskabe y grafismo utilizado en la comunicación de KLA Consultores en Diseño.

Cuentos breves

NACIDOS EN EL DESEO DE ECONOMIZAR PALABRAS Y ENRIQUECER EL MENSAJE AJUSTANDO EL TIEMPO, CONSIGUEN ASÍ TRANSFORMAR UNA DIFICULTAD EN VIRTUD.



Texto: Marcelo Birmajer
Fotografía: Fabiana Barreda

Extraño los teléfonos a disco. Los teléfonos a botón han traído consigo los conmutadores automáticos, que me llevan a extrañar los días del teléfono a disco.

Ya es hora de decirlo: los conmutadores telefónicos son inútiles. No aceleran el contacto entre dos personas, lo demoran eternamente. Cualquier persona normal que llame dispuesta a entregar su dinero a cambio de un producto y se encuentre con un conmutador que lo condena a esperar taladrándole el tímpano con *La cucaracha* sin duda preferirá perder el producto antes que morir de locura o de mal gusto.

Hace diez años, llamar por teléfono implicaba ser atendido, recibir el tono de ocupado o no ser atendido. Con el "avance" en la tecnología de la comunicación, una máquina promete comunicarnos, pasan unos minutos en los que suena la música de *El golpe* o *La novicia rebelde*, luego la misma máquina nos vuelve a jurar que muy pronto seremos atendidos; sobreviene la música de *El padrino* y *El himno a la alegría*, la máquina nos asegura que pronto seremos atendidos... No sé a qué religión pertenecen los conmutadores telefónicos, pero no es una que penalice el incumplimiento de los juramentos. Finalmente, uno olvida por completo con quien quería comunicarse, pero llama para escuchar la musiquita.

A veces ocurre algo peor que pasar de una melodía a otra: atiende la "operadora del conmutador". Se presenta así: "Minombreeslorenaenquelopuedoservir". ¿Por qué no dejan espacios entre palabra y palabra? ¿Y por qué nos preguntan en qué nos pueden servir, si saben que no nos servirán en nada? Cualquier cosa que le preguntemos —desde por qué nos mandaron dos veces la factura hasta el horario de oficina— nos dirá que disquemos otro número o interno, en el que nos atenderá la misma máquina, al menos más humana que Lorena. La operadora humana del conmutador suele ser más maquinal que la máquina, pero menos útil.

En este caso avanzar es retroceder: romper los conmutadores telefónicos y volver a los ágiles días de principios de los ochenta, en que una persona llamaba y otra persona atendía. Bastaba con discar.

***Marcelo Birmajer** nació en 1966 en Buenos Aires. Escribió* El alma al diablo, Fábulas salvajes, El fuego más alto, Ser humano y otras desgracias *e* Historia de hombres casados.

***Fabiana Barreda** nació en Buenos Aires en 1967. Es artista e investiga la antropología del hábitat urbano.*





Texto: Adriana Fernández
Fotografía: Fabiana Barreda

Me van quedando pocos hombres en el cuerpo. A veces solo sus marcas. Falta un trozo de oreja donde hubo un beso, o la mitad de un labio. Menos vello en el pubis desde alguna caricia y estos paños de té frío en los ojos para bajar el ardor. Siempre les pedí que no me tocaran los pies. No podría vivir sin la ceremonia de ir cada noche a regar las plantas que nunca ninguno se atrevió a tocar. El último que vino a visitarme me contó que los helechos están mejor que nunca, que se respira vida en el patio.

***Adriana Fernández** nació en Buenos Aires en 1970. Es docente de Letras e investigadora. Colabora en distintos medios periodísticos especializados. Es coantóloga de* Sexshop. Cuentos eróticos argentinos *(Emecé, 1998) y de* Historias futuras. Antología de la ciencia ficción argentina *(Emecé, 2000). Como poeta publicó* El valle *(La Bohemia, 2000).*

Texto: Sergio Bizzio / Fotografía: Fabiana Barreda

No encuentro haber hecho nada para ganarme un odio tan atroz.
Mi vida es tan corta, y eterno el infame círculo que domina este músculo, esta ceniza. Debieran ustedes amarme. Siempre habrá sombra después de luz. Se inclina. *Vuestro servidor.*

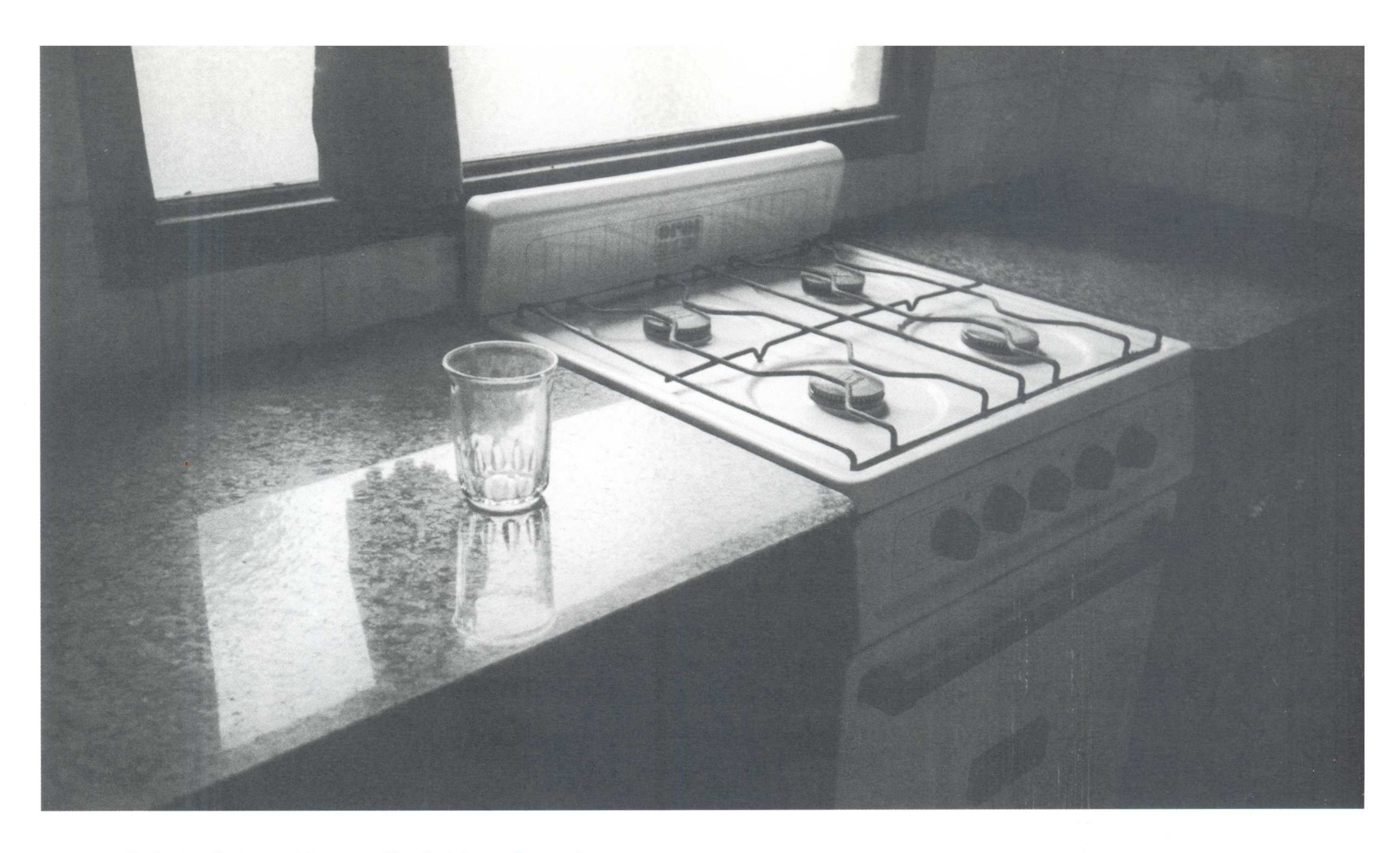
***Sergio Bizzio** es novelista, poeta, dramaturgo, guionista de televisión y director de cine. Publicó seis novelas, tres colecciones de poemas y tres obras de teatro. Su última novela,* En esa época, *obtuvo el Premio Emecé 2001. En abril de este año se estrenará su película* Animalada, *Premio Ópera Prima del Instituto Nacional de Cine y* Artes Audiovisuales.

Texto: Jorge Accame / Fotografía: Fabiana Barreda

Un colectivo atropelló a una niña que iba a comprar el pan. Tenía seis años y los vecinos querían asesinar al chofer.
La niña yacía sobre el asfalto, cerca de la rueda que el hombre había doblado violentamente para evitarla. El vehículo estaba torcido en la calle, abandonado como un viejo galeón bajo el sol del mediodía.Se escuchaban susurros: "Ni la vio", "La arrastró con el paragolpes", "La ramilló siete metros".
Alguien ha cubierto el cuerpo de la niña con un trapo grande y colorinche. En ambas veredas de la calle hay gente contemplándola; ya casi nadie habla. Viene la ambulancia, unos tipos bajan con una camilla, la cargan y se la llevan.
Ha llegado personal de la empresa y retiran el colectivo. La gente empieza a irse. El dueño del almacén limpia el lugar con una manguera. La policía abre la calle al tránsito. Luego de algunos minutos pasa un Ford Falcon justo sobre la mancha del agua que ha lavado la sangre. Reconstruyo la silueta de la niña evaporada en el suelo.
Seguramente el conductor de este coche no sabe que está pisando un pavimento especial. Atrás de él viene un camión y más allá todavía, trepando la cuesta, otro auto.

Jorge Accame *nació en Buenos Aires en 1956 y vive desde 1982 en San Salvador de Jujuy. Es autor de la obra teatral* Venecia *y de las novelas* Concierto de jazz *y* Segovia o de la poesía.



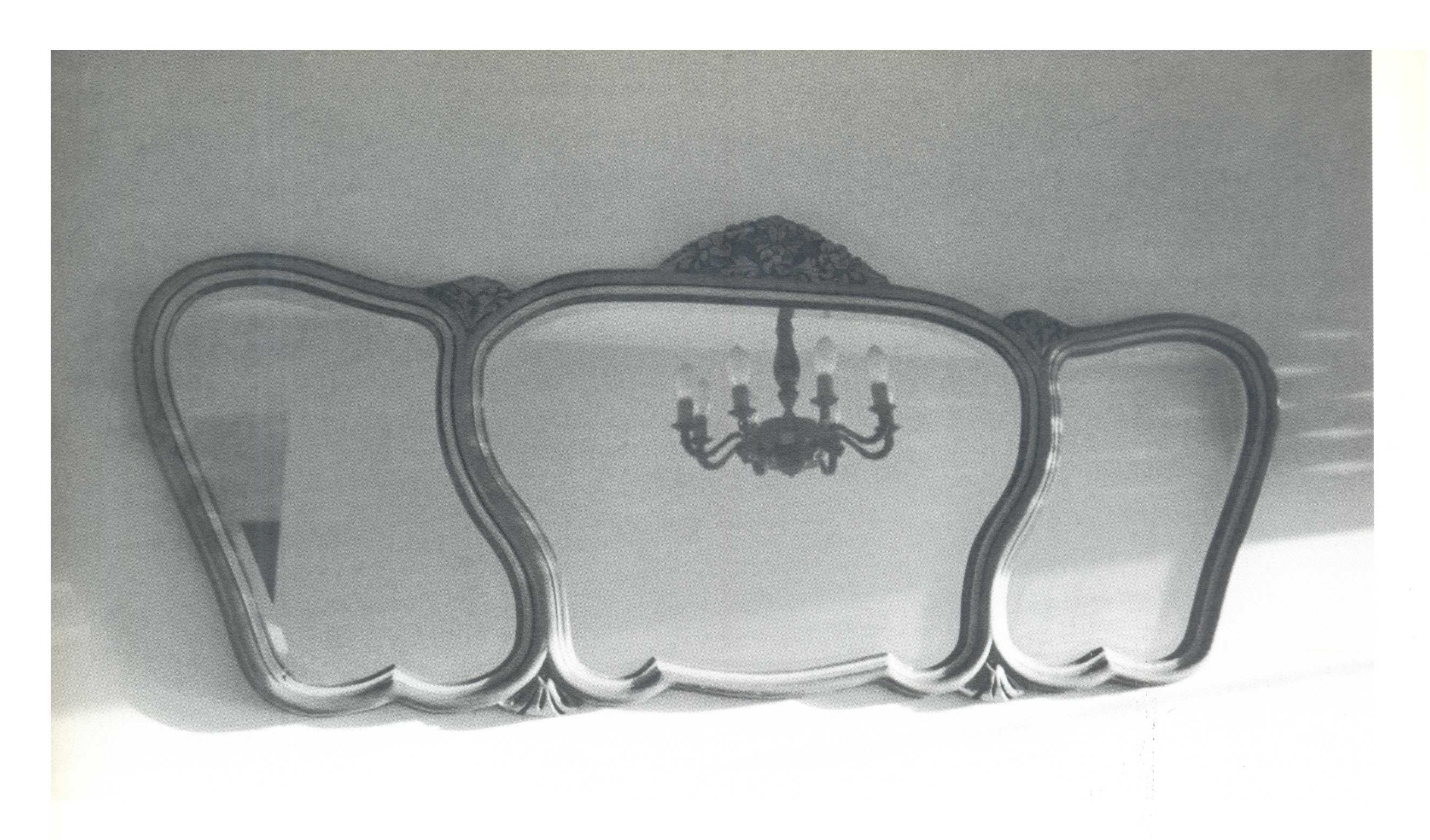


Texto: Alicia Steimberg / Fotografía: Fabiana Barreda

No puedo desatender lo subjetivo ni lo simbólico. Lo subjetivo me lleva por caminos muy transitados: la casa como refugio y la cocina como su lugar más íntimo, la pulcritud en la cocina que atrae como muestra de dignidad en la vida cotidiana, aunque las cocinas sucias y desordenadas dan más réditos literarios, sobre todo las que ostentan un almanaque de 1977; quien lo clavó con una tachuela en la pared no pasó las hojas más allá del mes de julio, y eso lo deja a uno pensando si el dueño habrá muerto en julio de 1977 y su sobrino, que heredó el departamento y siempre fue un cabeza fresca que rara vez ordenaba la cocina ni siquiera recordó que los almanaques caducan, y menos después del derrame cerebral: ya no entra en la cocina porque la silla de ruedas no pasa por la puerta.

Desde el punto de vista simbólico la cosa es más personal y compleja. Hay un solo vaso, pero el reflejo lo duplica y ya se llenan los ojos de lágrimas pensando en el que se fue, y dejó sola a esa atildada persona que deja todo brillante en la cocina y permite alimentar la pena con la duplicación del vaso y recordar el tiempo en que los verdaderos vasos eran dos y contando los reflejos cuatro, cuatro como eran cuando los que ahora crecieron y se fueron eran chicos y aceptaban mansamente la exigencia paterna de enjuagar los vasos del Nesquick y dejarlos secar en la mesada de la cocina. El padre era el que se ocupaba de esas cosas, a la madre le daba lo mismo encontrar un berenjenal en la cocina porque como gozaba más de la vida, más que el padre que no podía escuchar música si veía un cuadro torcido en la pared, a la madre, decía, no le importaba lavar lo que encontraba sucio, pero el padre es la ley y mejor que exista. ¿Verdad? ¿Mejor que exista?

***Alicia Steimberg** nació en Buenos Aires en 1933. Ha publicado* Músicos y relojeros, La loca 101, Su espíritu inocente, Como todas las mañanas, El árbol del placer, Amatista, Cuando digo Magdalena *(Premio Planeta 1992),* Vidas y vueltas *y* La selva. *En 1983 recibió la beca Fulbright.*



Texto: Angélica Gorodischer / Fotografía: Fabiana Barreda

La chica que se mira en el espejo piensa que tal vez no todas las lamparitas que ellas sí que se reflejan, prendan. Una de ellas, o dos, pueden estar quemadas, quemadas que hacen clic clic cuando una las sacude. Pero ella no va a poder comprobarlo porque para sacarlas una a una, no las va a sacar todas al mismo tiempo, ¿no? y probarlas va a tener que subirse a la mesa y eso de andar subiéndose a la mesa de un comedor para probar lamparitas es, cuando menos, una falta de educación. Y porque es de día, ¿no ves que entra luz del sol por la ventana, todavía? no tiene la menor importancia que las lamparitas estén quemadas o que anden bien. No se mira en el espejo ella, no: está un poco de costado hacia acá, hacia el lado en el que queda la puerta que da a los dormitorios, "al íntimo" como dice su tía Laureana, ese lado que no se ve, que solo hace un triángulo más oscuro en el espejo pretensioso que quiere ser estilo algún Luis o peor, de Venecia. Todos los espejos y algunos muebles suelen ser de algún Luis pero los espejos o son de Venecia aunque no siempre del todo, o son principios del veinte (Colette, Chanel, Eléanore) y ahora cada vez más chicos, avaros del placer de cuerpo entero. Pero ella, precisamente, piensa en todo eso para no mirarse al espejo. No. En ese veneciano trucho puede reflejarse cualquier cosa, pared, luz del sol, persiana (esas rayas), araña de lamparitas que vaya a saber, hasta su tía Laureana. No se mira, no quiere mirarse; sabe, ella sabe que Venecia, eso, el agua, los palacios, el oro, eso, va a estar siempre en el espejo cuando ella no se mira.

***Angélica Gorodischer** es narradora. Publicó varios libros de cuentos y novelas:* Prodigios, Menta, Cómo triunfar en la vida, Fábula de la virgen y el bombero, Trafalgar, Kalpa Imperial. *Recibió los premios Emecé, Konex de Platino, Más Allá, Poblet y el Premio Dignidad otorgado por la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos en vista de su tarea por los derechos de las mujeres.*

Texto: Gabriela Sánchez
Fotografía: Fabiana Barreda

Cada noche
cuando salgo del trabajo
pienso que podría caminar
en la oscuridad
hasta la terminal de ómnibus
y abandonar a mi marido y a mis hijos
hacia cualquier parte

Cada noche
no lo hago



***Gabriela Sánchez** nació en Buenos Aires en 1949. Es abogada. Escribió* Versos clásicos *(1972) y* Ausencia *(1983). Desde 1990 reside en la ciudad de Salta.*



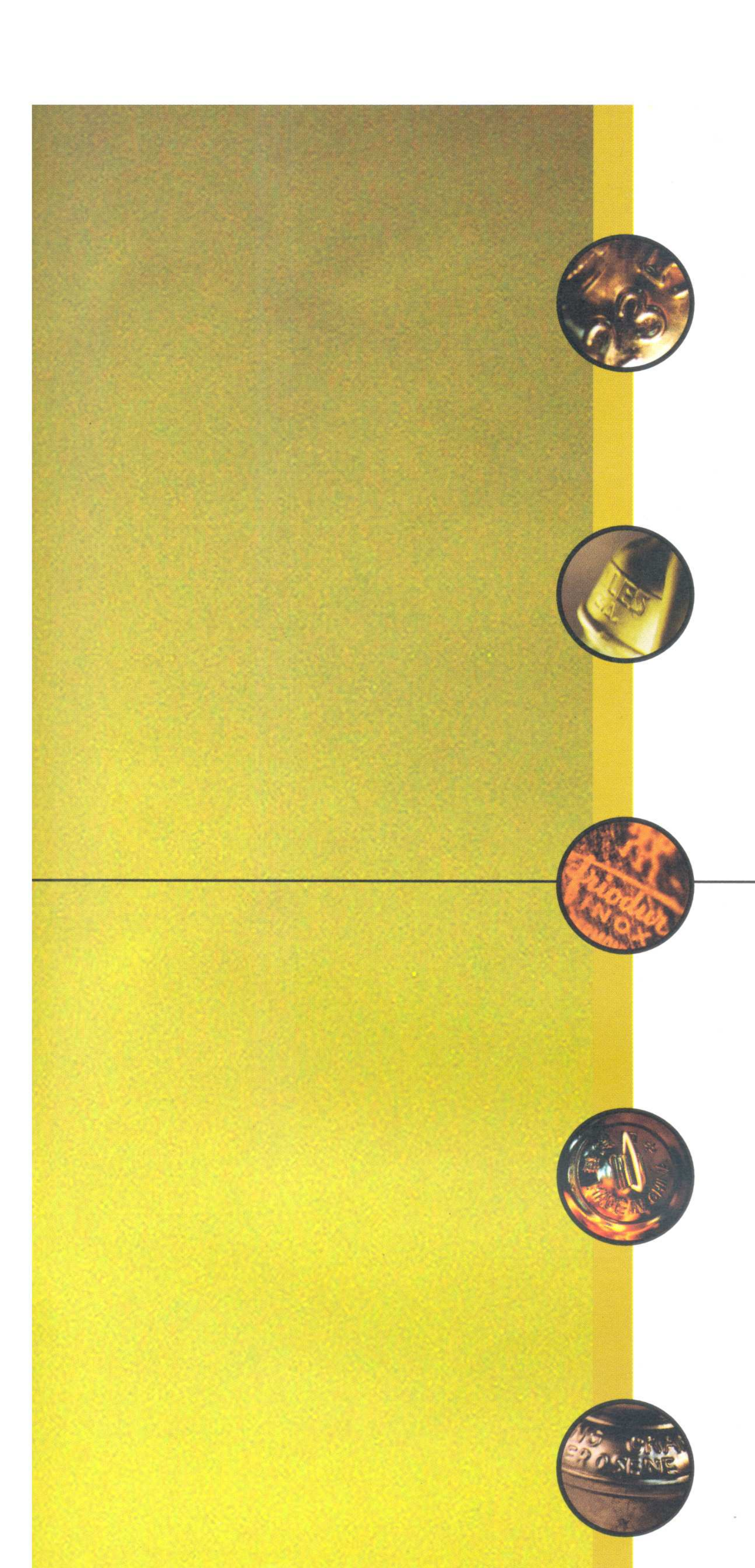
"...lo visible es un invento,
no existe en ninguna parte.
Sin duda, uno de los inventos más
formidables de los humanos..."

Eulàlia Bosch.

Recorridos obsesivos
a través de las grietas,
las esciciones,
escudriñando los residuos
no inocentes, no convocados.

Tensión entre el murmullo de la
autoreferencia de la cultura y la
subversión del sentido.


"...allí mismo, donde excede la función y la demanda, sobrepasa el murmullo, tratando de desbordar, de forzar la liberación de los adjetivos- que son la puertas del lenguaje por donde lo ideológico y lo imaginario penetran en grandes oleadas..."
Roland Barthes
la sombra, de lo no dicho, irrumpe en la representación como un



¿Es eso sólo?

¿Cómo leer lo poco,

lo reducido, lo intratable,

lo ambiguo sin perdernos

en la deriva,

al no respetar

que lo pequeño nos reenvíe

a la opacidad del Todo?

Colmados de lenguaje,

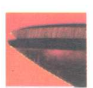
presos en su trampa,

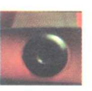
la diferencia se desliza

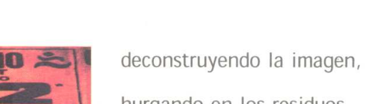
subrepticiamente

hacia el lugar del conflicto.



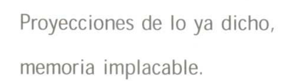


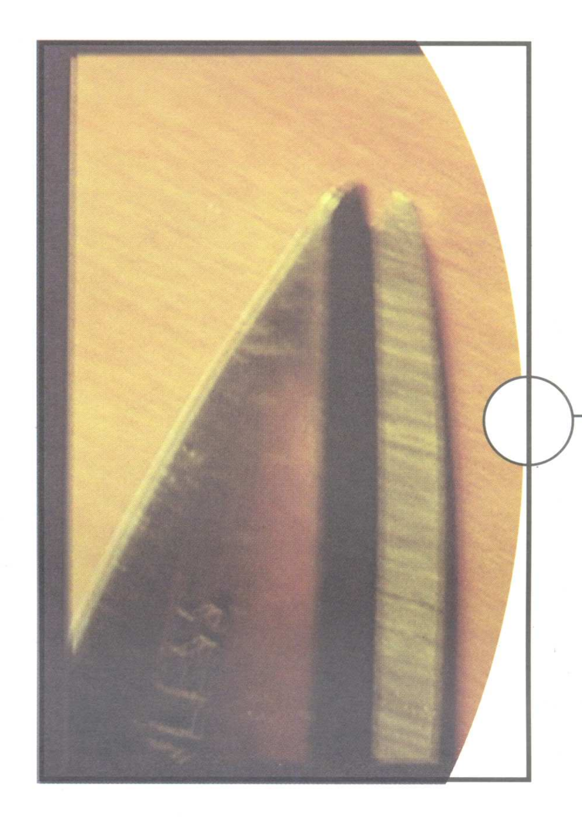




deconstruyendo la imagen,
hurgando en los residuos
constantes de la diferencia.

Proyecciones de lo ya dicho,
memoria implacable.





¿cómo ver lo intratable, lo poco sin caer en la n



Fotografías realizadas por alumnos
del Taller de Diseño 1.
Diseño de dobles: Lucas Obelar

Autoridades de la FADU

Decano

Arq. Berardo Dujovne

Vicedecano

Arq. Reinaldo Leiro Alonso

Secretaría General

Secretario

Arq. Víctor Bossero

Secretaría Académica

Secretario

Arq. Jorge Iribarne

Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

Secretario

Arq. Carlos Méndez Mosquera

Secretaría Operativa

Secretario

Arq. Rodolfo Macera

Secretaría de Investigación en Ciencia y Técnica

Secretario

Arq. Roberto Doberti

Secretaría Posgrado y Relaciones Institucionales

Secretario

Arq. Eduardo Bekinschtein

Consejo Directivo

Claustro de Profesores

TITULARES

Arq. González Ruiz, Guillermo
Arq. Linder, Mario
Arq. Leiro Alonso, Reinaldo
Arq. Terzoni, Carlos
Arq. Lebrero, Carlos
Arq. Petrina, Alberto
Arq. Gaite, Arnoldo
Arq. Salama, Hugo

SUPLENTES

Arq. Sorin, Jaime
Arq. Valentino, Julio
Arq. Yantorno, Alfredo
Arq. Nottoli, Hernán
Arq. Wainhaus, Horacio
Arq. Moscato, Jorge
Arq. Evans, John Martin
Arq. Berdichevsky, Carlos

Claustro de Graduados

TITULARES

Arq. Araujo, Hernán
Arq. Blanco, Silvia
Arq. Diez, Gloria
Arq. Rosano, Emma

SUPLENTES

Arq. Miguens, José Ignacio
Arq. Conde, Ricardo
Arq. Fernández, Analía
DG. Rossi, Pablo

Claustro de Estudiantes

TITULARES

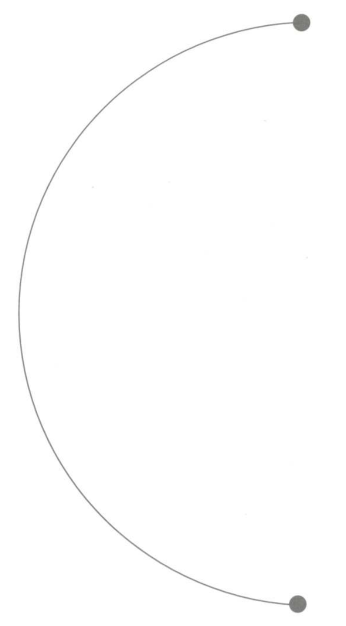
Pimentel, Diego
Menta, Diego
Galleta, Walter
Giono, Lucas

SUPLENTES

Ceriani, Patricia
Huitrañan, Mariela
Carolo, Natalia
Mattarozzo, Euhen



bierta la inscripción a cursos y talleres del centro cultural rojas uba
rojas
teatro - danzas
cine - plástica
fotografía
indumentaria
lenguas extranjeras
match de improvisación
producción teatral
mimo - circo
murga - acrobacia
video - malabares
aerosol urbano
canto - percusión
saxo - tango
serigrafía - dibujo
papel mache
dramaturgia
fileteado porteño
capoeira de angola
danza aérea
varieté
escritura creativa
armónica - dj space
ensayo documental
fotografía digital
accesorios textiles
informes e inscripción
av. corrientes 2038 2do. piso
de lunes a viernes de 10 a 20
secretaría de
extensión universitaria
www.rojas.uba.ar
180
ANIVERSARIO
universidad pública
calidad para todos
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES





Lo pequeño, como huella de lo inasible...

Como voyeurs
observamos,
buscamos,
desmenusamos,
los intersticios de
la construcción.

En lo pequeño (a la
deriva del sentido)
buscamos la huella
de los fuegos vivos
en la imagen.



X FERIA INTERNACIONAL DE MATERIALES Y TECNOLOGIAS PARA LA CONSTRUCCION
X INTERNATIONAL CONSTRUCTION MATERIALS AND TECHNOLOGIES TRADE SHOW
FEMATEC 2001
El gran encuentro
de los profesionales de la construcción
en La Rural
12 al 16 de Junio de 2001
Ahora mucho más cerca y con instalaciones renovadas, Fematec 2001 ofrece más y mejores posibilidades de conocer nuevos materiales y productos, establecer contactos y concretar grandes negocios. ¡VISITELA!
Martes a Jueves de 12 a 22 hs.
Viernes y Sábado de 10 a 22 hs.
Día de Estudiantes Universitarios y Colegios Técnicos, únicamente el martes 12. Prohibida la entrada a menores de 16 años.
Organiza:
vnu business media
argentina
Auspicia:
Cámara Argentina de la Construcción
Patrocina:
Sociedad Central de Arquitectos
Sponsors:
Arquitectura LA NACION
NEXO


Collar cinco / Diseño de Luciana Leveratto
ALEJANDRO LEVERATTO / FOTOGRAFIA México 823 piso 2 C1097AAQ Buenos Aires
Tel/Fax (+54 11) 4331 4738 / 4343 6369 email alefoto@sinectis.com.ar



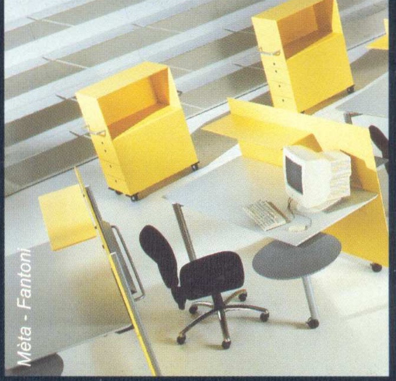
M 92 - Movinord



Bath

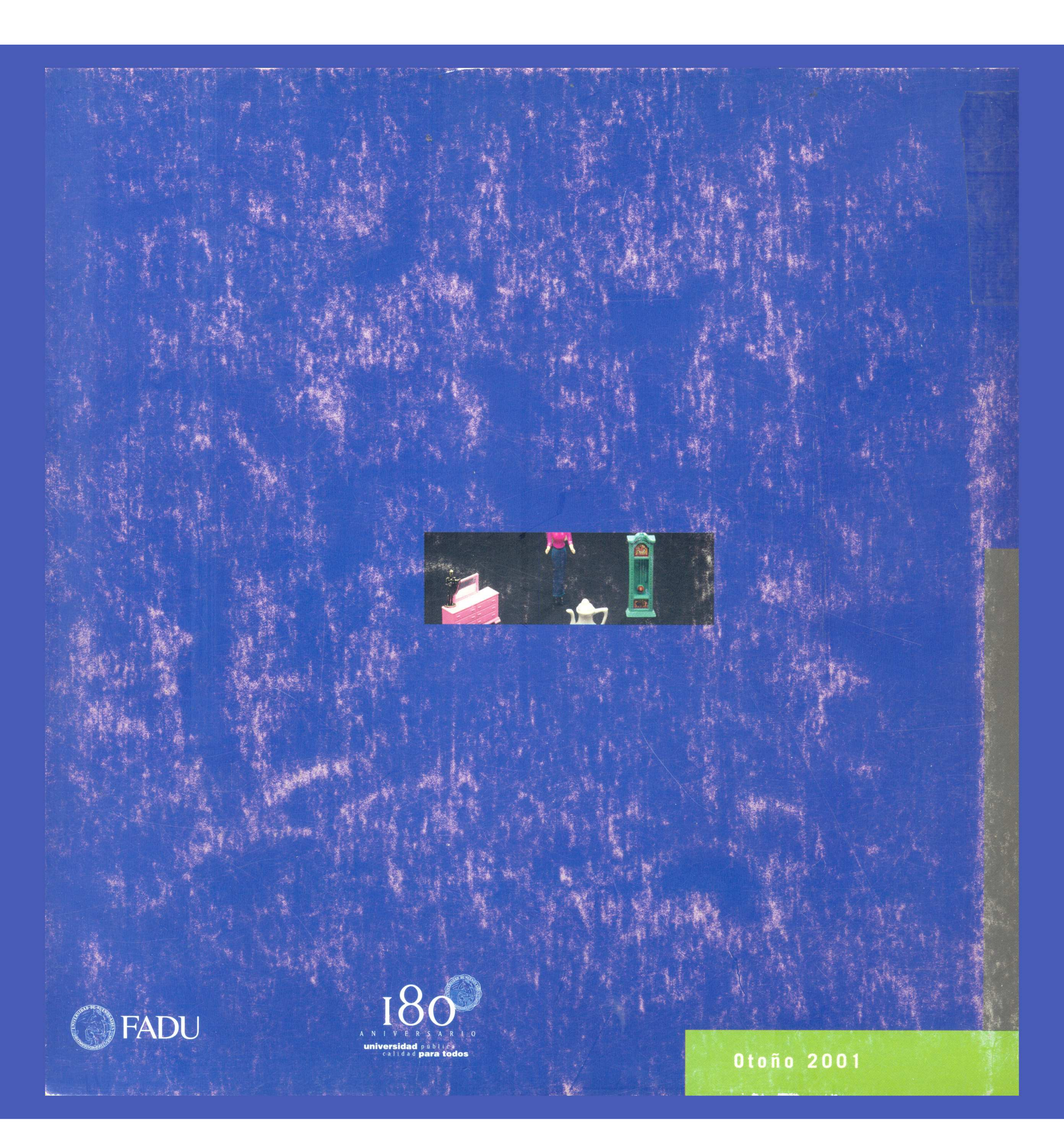


Ronco - Franch



Mèta - Fantoni

CIA. SUDAMERICANA DE SEGUROS/ CIBA GEIGY/ CIRCULO OFICIALES DEL MAR/ CITIZEN-COMERCIAL MONTRES/
CLUB MEDITERRANEE/ COCA-COLA/ CONSULADO DE ESPAÑA/ CONSULTATIO/ COLEGIO DE TODOS LOS SANTOS/
COMPAQ/ COOPERATIVA DE SEGUROS B. RIVADAVIA/ COPETRO/ CORPORACION PUERTO MADERO/ CORREO


FADU
180
ANIVERSARIO
universidad pública
calidad para todos
Otoño 2001